разговоры на бумаге

№ 3

право слова: текст художника



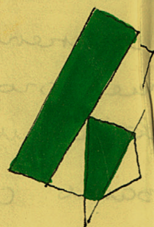
Я не чувствую себе больше человеке, чем художнике.
Я хотел бы лучше понимать смысл человеческой
жизни, в чем правильная жизнь, учитывая опыт
других людей и вообще всх живых существ.
тогда я может быть я узнаю от них радостную
весть, и как будет радостно поделиться радостью
правильного знания.

С сердечным приветом.

Саша.







Издание приурочено
к выставке
Путь к авангарду: диалоги художников в журнале «А–Я»
4 сентября 2025 —
18 января 2026

Центр «Зотов»

Издание подготовлено совместно с Музеем AZ

При поддержке

ВЫСТАВКА

Кураторская группа
Анна Замрий
Ирина Горлова
Арина Хоменко
Гаянэ Арутюнян

АНО «Центр Зотов конструктивное пространство»

Генеральный директор
Дарья Филиппова

Программный директор
Валерия Агафонова

Продюсер
Валерия Никишкина

Хранители экспозиции
Елена Желудкова
Дмитрий Никишов

Музей AZ

Генеральный директор
Наталия Опалева

Хранители коллекции
Наталья Волкова
Александра Волкова
Ксения Баданина

Участники выставки

Государственная Третьяковская галерея
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
Государственный Русский музей
Государственный музей истории Санкт-Петербурга
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»
Московский музей современного искусства
Государственный музей В. В. Маяковского
Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук
Российский государственный архив литературы и искусства
Музей AZ
Архив Музея современного искусства «Гараж»
Архив Игоря Шелковского
Alina Pinsky Gallery
Коллекция Антона Козлова
МИРА коллекция
Фонд культуры «Екатерина»
Коллекция Игоря Маркина
Stella Art Foundation
Музей МАНИ
Фонд «Прометей»
Собрание Марины и Бориса Молчановых
Архив Валентина Серова
Собрание семьи Митурич-Хлебниковых
Архив Александра Родченко и Варвары Степановой
Архив семьи Инфанте
Архив Риммы и Валерия Герловиных
Архив Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова
Коллекция Елены Куприной-Ляхович
Коллекция Алёны Кирцовой
Коллекция семьи Лукиновых
Коллекция Александра Ганкина
Коллекция Леонида Шумилина
Михаил Гробман
Борис Орлов
Александр Косолапов
Георгий Кизевальтер
Андрей Монастырский
Виктор Скерсис

- © АНО «Центр Зотов конструктивное пространство», 2025
- © Музей AZ, 2025
- © Alina Pinsky Gallery, 2025
- © Галеев-Галерея, Москва, 2025
- © ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, 2025
- © Государственная Третьяковская галерея, 2025
- © Государственный музей В. В. Маяковского, 2025
- © Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, 2025
- © МИРА коллекция, Москва, 2025
- © Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2025
- © Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), 2025
- © Русский музей, Санкт-Петербург, 2025
- © Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина», 2025
- © Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, 2025
- © Фонд Дмитрия Пригова, 2025
- © Фонд поддержки культуры «Стелла Арт Фонд», 2025
- © Фонд «Прометей», 2025
- © Архив Музея современного искусства «Гараж», 2025
- © Архив А. М. Родченко и В. Ф. Степановой, 2025
- © Архив Валентина Серова, 2025
- © Архив Игоря Пальмина, 2025
- © Архив Игоря Шелковского, 2025
- © Архив Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова (ТОТАРТ), 2025
- © Архив Риммы и Валерия Герловиных, 2025
- © Архив семьи Инфанте, 2025
- © Коллекция Александра Ганкина, 2025
- © Коллекция Алёны Кирцовой, 2025
- © Коллекция Антона Козлова, 2025
- © Коллекция Елены Куприной-Ляхович, 2025
- © Коллекция Игоря Маркина, 2025
- © Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных, 2025
- © Боулт Джон Эллис (John Ellis Bowlt), 2025
- © Кизевальтер Г. Д., 2025
- © Комар В. А., 2025
- © Косолапов А. С., 2025
- © Мислер Николетта (Nicoletta Misler), 2025
- © Монастырский А. В., 2025
- © Мухин И. В., 2025
- © Орлов Б. К., 2025
- © Пивоваров В. Д., 2025
- © Пригов Д. А. (наследники), 2025
- © Сигутин А. В., 2025
- © Скерсис В. А., 2025

Права на использование изображений произведений М. Ларионова, А. Родченко, И. Кабакова, Э. Булатова, И. Чуйкова и А. Косолапова предоставлены УПРАВИС

ИЗДАНИЕ

Составители
Ирина Горлова
Анна Замрий

Авторы статей

Екатерина Андреева, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, художественный критик, куратор, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Джон Эллис Боулт (John Ellis Bowlt), исследователь русского авангарда, куратор, директор Института современной русской культуры «Голубая лагуна» в Лос-Анджелесе

Ирина Горлова, искусствовед, куратор

Константин Дудаков-Кашуро, кандидат культурологии, доцент МГУ имени М. В. Ломоносова, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Ирина Карасик, доктор искусствоведения, куратор, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Екатерина Лазарева, кандидат искусствоведения, куратор, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Юлия Лебедева, искусствовед, куратор

Виктор Мизиано, куратор и теоретик современного искусства, кандидат искусствоведения, основатель и главный редактор «Художественного журнала»

Николетта Мислер (Nicoletta Misler), искусствовед, исследователь русского авангарда

Галина Шубина, искусствовед, куратор

Выпускающий редактор
Полина Серoccштанова

Редактор
Анастасия Свотина

Корректура текстов на русском языке
Дарья Савиных
Ольга Грецова
Татьяна Самарцева

Перевод с английского, корректура текстов на английском языке
Даниил Дынин

Перевод с итальянского
Марина Лопухова

Перевод на английский
Саймон Паттерсон

Предметная съемка
Дарья Нестеровская

Дизайн
Максим Родин

Цветокорректор
Надежда Новоженова

Работа с музеями и правообладателями
Карина Кондратова

В работе над изданием принимали участие
Гаянэ Арутюнян
Арина Хоменко

Технологическое сопровождение
Издательство «Бослен»

Организаторы выражают особую благодарность за помощь в подготовке и реализации издания

Игорю Шелковскому и семье художника
Алине Пинской и Жанне Алексеевой
Ирине Врубель-Голубкиной и Михаилу Гробману
Виктору Мизиано
Алине Федорович
Саше Обуховой
Таисии Захаровой
Нине Шабалиной
Марии Цанцаноглу
Юлии Туловской
Римме и Валерию Герловиным
Франциско Инфанте
Эмилии Кабаковой
Виталию Комару
Борису Орлову
Глебу Серову
Сергею Шаблавину
Александру Юликову
Виктору Скерсису
Евгении Чуйковой
Ирине Богомоловой
Екатерине Элошвили
Юрию Альберту
Елене Куприной-Ляхович

isbn 978-5-6050376-3-7

01—12 *Константин Дудаков-Кашуро*
художник авангарда — художник текста. комментарий к публикациям письменного наследия русского авангарда в журнале «а—я»
13—23 *Ирина Горлова*
художники говорят. о формах саморепрезентации на страницах журнала «а—я»
24—27
журнал «интернационал искусства». новые материалы
Софья Дымшиц-Толстая
интуиция — основа живого творчества
Владимир Татлин
инициативная единица в творчестве коллектива
Михаил Матюшин
путь знака
28—(29)
list of illustrations



Константин Дудаков-Кашуро

художник авангарда — художник текста. комментарий к публикациям письменного наследия русского авангарда в журнале «а—я»

Модернистский художник выражает себя не только художественным произведением *per se*, но и посредством текста, который тоже приобретает свойство художественного произведения, а не просто инструкции, комментария или отвлеченного размышления, при этом текст претендует на теоретическую значимость. С Античности до XVIII столетия трактаты мастеров могли представлять собой технические руководства как своего рода сумму необходимых ремесленных знаний для учеников и последователей или быть общими рассуждениями об искусстве, как правило сочетавшимися с предметными наставлениями (вспомним книги «О живописи» Альберти и Леонардо, «Речи» Рейнолдса или «Анализ красоты» его антагониста Хогарта и многие другие примеры *letteratura artistica*). В последнем случае их оценивали уже как эстетически значимые тексты, как с точки зрения содержания, так и с точки зрения формы.

Однако не раньше возникновения романтизма можно засвидетельствовать появление такого письма, в котором нормативная поэтика была обусловлена философско-эстетической теорией и автором которого выступал уже не столько просвещенный художник, сколько художник-критик-теоретик-идеолог, осознанно сочетавший в себе эти инстанции ради создававшегося им художественного (романтического) проекта. С одной стороны, к этой роли подталкивала еще кантовская эстетика с ее концепцией гения, которая в конечном счете позволила Шиллеру, а за ним Шеллингу и Шлегелю делегировать новые функции художнику: теперь искусство становилось на одну ступень с философией. С другой — насколько в романтизме намеренно ломались границы между искусствами (поэзией, музыкой, живописью), настолько же естественно и программно художник-романтик переходил границы между художественным творчеством и рефлексией о нем или, точнее, их нивелировал. Вероятно, лучше других эти взаимоотношения выявил и одновременно создал для них основу Фридрих Шлегель, когда в знаменитом 116-м фрагменте утверждал, что «романтическая поэзия» (можно предположить, что романтическое искусство как таковое, то есть искусство будущего) «должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику… а формы искусства насыщать основательным образовательным материалом и одушевлять их юмором. Она охватывает всё, что только есть поэтического, начиная с обширной системы искусства, содержащей в себе в свою очередь множество систем, и кончая вздохом, поцелуем, исходящим из безыскусной песни ребенка»[1], а в одном из «Критических фрагментов» проницательно замечал, что «поэзию может критиковать только поэзия. Если само суждение об искусстве не является произведением искусства… то оно не имеет гражданских прав в царстве искусства»[2]. Близко к Шлегелю писал и Новалис: «Деление на поэтов и мыслителей является абсолютно надуманным, не выгодным ни тем, ни другим…»[3]

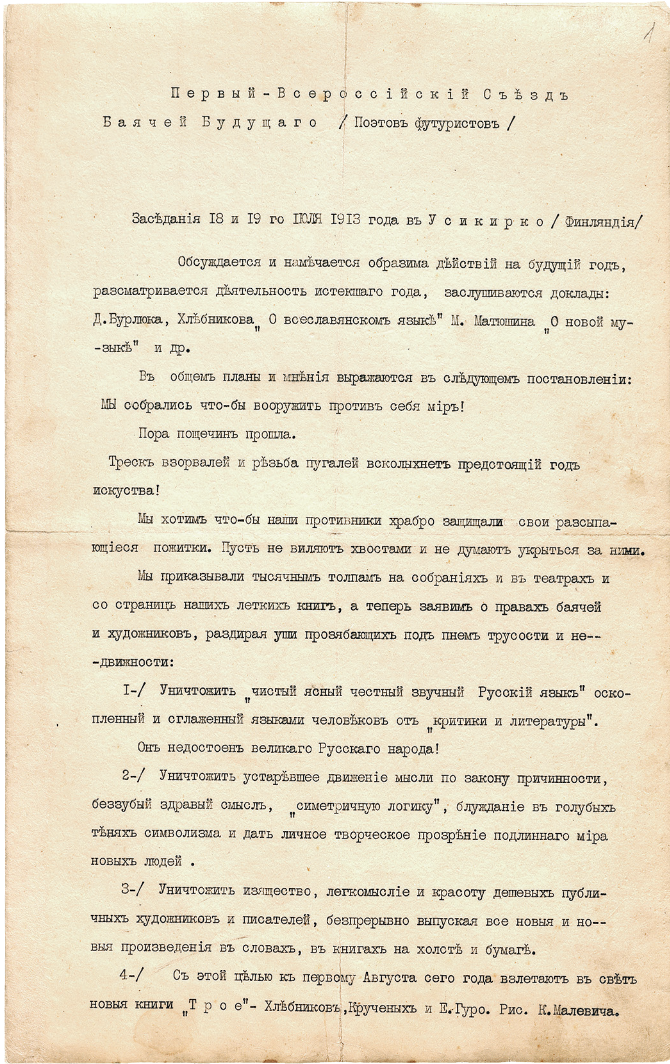
Таким образом, йенскими романтиками были подготовлены условия, в которых художник сочетает в себе теоретика и критика, а в утверждении определенной эстетики — романтизма, реализма, символизма etc.— и идеолога. Разумеется, такое единство имело контрпросвещенческий пафос, ведь именно философы Просвещения взяли на себя роль критических медиаторов между художником и публикой; в романтическом и, шире, модернистском сознании эта медиация устранялась или, точнее, не разделялась, а концентрировалась в одном субъекте — субъекте художника. Постоянные пикировки между футуристами и критиками в 1910-х годах могут объясняться именно этим обстоятельством, а не просто борьбой между «архаистами» и «новаторами»[4].

Через реалистов, символистов и других «исторический авангард» наследовал романтической модели, в которой художник-демиург создает новую эстетическую реальность (даже если она деэстетизируется и свидетельствует о «конце искусства», как у Малевича, Мондриана или дадаистов), утверждая ее «духом» и «буквой», одновременностью творческого акта, рефлексией о нем и его провозглашением: «Мы считаем слово творцом мифа»,— заявляли участники футуристической группы «Гилея» в 1913 году[5].

1 *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 294.
2 Там же. С. 288.
3 *Новалис.* Фрагменты / пер. с нем. А. Л. Вольского. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 242.
4 Среди многих колкостей футуристов в адрес критиков примечательны слова Павла Филонова, сказанные в одном из его программных текстов: «Критику в нынешнем ее состоянии мы отрицаем, но мы верим, что явится рано или поздно гений критики; он отделит овец от стригущих овец; безусловно это будет человек, отрекшийся для искусства от отца и от матери, за спиной его не гнездится толпа людей его партии, чьи взгляды, без сомненья, влияют на свободную обоснованность его принципа и его канона» (*Филонов П. Н.* Заявление интимной мастерской живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины» // Филонов — художник, исследователь, учитель: в 2 т. М.: Агей Томеш, 2006. Т. 2. С. 85).
5 [Из альманаха «Садок судей»] // Манифесты и программы русских футуристов / под ред. В. Ф. Маркова. München: Wilhelm Fink, 1967. С. 52.

Такая установка объясняет, почему в первой половине XX века появляется такое количество текстов художников — от бесчисленных статей и околофилософских трактатов, в диапазоне от эссеистических и рассудительных до афористичных и наступательных (включая «О духовном в искусстве» Кандинского, «Творение в пластических искусствах» Купки, «Мир как беспредметность» Малевича, статьи и книги Клее и многие другие), до многих сотен манифестов (только итальянскими футуристами было опубликовано около тысячи), среди которых дадаистские, порой предельно сжатые, травестирующие служебные циркуляры, или русские футуристические, где сам жанр манифеста обретал качество не столько деловой прокламации, сколько художественного и даже поэтического текста (например, «Труба Марсиан» Хлебникова) ил. 1.

1
Казимир Малевич, Алексей Кручёных, Михаил Матюшин
Декларация Первого Всероссийского съезда баячей будущего (поэтов-футуристов). 20 июля 1913
Бумага, машинопись, черные чернила
35 × 22 (каждый лист)
Российский государственный архив литературы и искусства, Москва
Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 586. Л. 1–2


1

Первый-Всероссійскій Съѣздъ
Баячей Будущаго / Поэтовъ футуристовъ /

Засѣданія 18 и 19 го ІЮЛЯ 1913 года въ Усикирко / Финляндія/

Обсуждается и намѣчается образима дѣйствій на будущій годъ, разсматривается дѣятельность истекшаго года, заслушиваются доклады: Д.Бурлюка, Хлѣбникова „О всеславянскомъ языкѣ" М. Матюшина „О новой му--зыкѣ" и др.

Въ общемъ планы и мнѣнія выражаются въ слѣдующемъ постановленіи:
Мы собрались что-бы вооружить противъ себя міръ!
Пора пощечинъ прошла.
Трескъ взорвалей и рѣзьба пугалей всколыхнетъ предстоящій годъ искуства!

Мы хотимъ что-бы наши противники храбро защищали свои разсыпающіеся пожитки. Пусть не виляютъ хвостами и не думаютъ укрыться за ними.

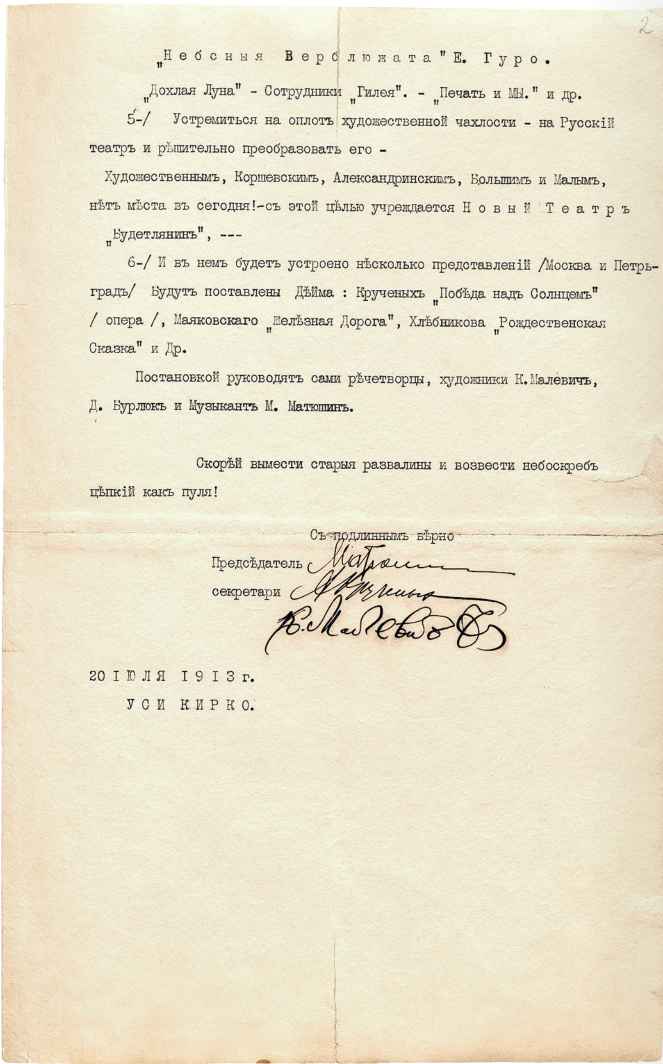
Мы приказывали тысячнымъ толпамъ на собраніяхъ и въ театрахъ и со страницъ нашихъ леткихъ книгъ, а теперь заявимъ о правахъ баячей и художниковъ, раздирая уши прозябающихъ подъ пнемъ трусости и не--движности:

1-/ Уничтожить „чистый ясный честный звучный Русскій языкъ" оскопленный и сглаженный языками человѣковъ отъ „критики и литературы".
Онъ недостоенъ великаго Русскаго народа!

2-/ Уничтожить устарѣвшее движеніе мысли по закону причинности, беззубый здравый смыслъ, „симетричную логику", блужданіе въ голубыхъ тѣняхъ символизма и дать личное творческое прозрѣніе подлиннаго міра новыхъ людей .

3-/ Уничтожить изящество, легкомысліе и красоту дешевыхъ публичныхъ художниковъ и писателей, безпрерывно выпуская все новыя и но--выя произведенія въ словахъ, въ книгахъ на холстѣ и бумагѣ.

4-/ Съ этой цѣлью къ первому Августа сего года взлетаютъ въ свѣтъ новыя книги „Трое"- Хлѣбниковъ,Крученыхъ и Е.Гуро. Рис. К.Малевича.


2

„Небсныя Верблюжата" Е. Гуро.
„Дохлая Луна" - Сотрудники „Гилея". - „Печать и Мы." и др.

5-/ Устремиться на оплотъ художественной чахлости - на Русскій театръ и рѣшительно преобразовать его -
Художественнымъ, Коршевскимъ, Александринскимъ, Большимъ и Малымъ, нѣтъ мѣста въ сегодня!-съ этой цѣлью учреждается Новый Театръ „Будетлянинъ", ---

6-/ И въ немъ будетъ устроено нѣсколько представленій /Москва и Петроградъ/ Будутъ поставлены Дѣйма : Крученыхъ „Побѣда надъ Солнцемъ" / опера /, Маяковскаго „Желѣзная Дорога", Хлѣбникова „Рождественская Сказка" и Др.

Постановкой руководятъ сами рѣчетворцы, художники К.Малевичъ, Д. Бурлюкъ и Музыкантъ М. Матюшинъ.

Скорѣй вымести старыя развалины и возвести небоскребъ цѣпкій какъ пуля!

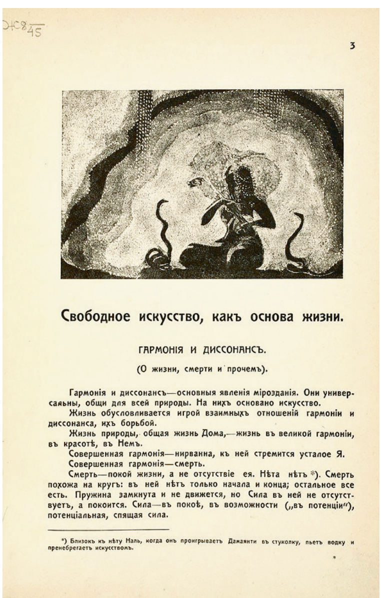
Съ подлиннымъ вѣрно
Предсѣдатель
секретари

20 ІЮЛЯ 1913 г.
УСИ КИРКО.

О единстве теории и практики искусства в русском авангарде заявлялось в самом начале его развития. Так, в широко обсуждавшемся докладе, а потом статье «Свободное искусство как основа жизни» (1909–1910) ил. 2 Николай Кульбин[6] — медик, организатор выставок, художник и один из первых

[6] Ни тексты Кульбина, ни обсуждающиеся далее сочинения Кандинского не публиковались в выпусках журнала «А–Я», но обойти их вниманием для раскрытия нашей темы невозможно.— *К. Д.-К.*




3

Свободное искусство, какъ основа жизни.

ГАРМОНІЯ И ДИССОНАНСЪ.
(О жизни, смерти и прочемъ).

Гармонія и диссонансъ—основныя явленія мірозданія. Они универсальны, общи для всей природы. На нихъ основано искусство.
Жизнь обусловливается игрой взаимныхъ отношеній гармоніи и диссонанса, ихъ борьбой.
Жизнь природы, общая жизнь Дома,—жизнь въ великой гармоніи, въ красотѣ, въ Немъ.
Совершенная гармонія—нирванна, къ ней стремится усталое Я.
Совершенная гармонія—смерть.
Смерть—покой жизни, а не отсутствіе ея. Нѣта нѣтъ *). Смерть похожа на кругъ: въ ней нѣтъ только начала и конца; остальное все есть. Пружина замкнута и не движется, но Сила въ ней не отсутствуетъ, а покоится. Сила—въ покоѣ, въ возможности („въ потенціи"), потенціальная, спящая сила.

*) Близокъ къ нѣту Наль, когда онъ проигрываетъ Дамаянти въ стуколку, пьетъ водку и пренебрегаетъ искусствомъ.

2
Обложка и страница из сборника «Студия импрессионистов». Санкт-Петербург, 1910
Статья Н. И. Кульбина «Свободное искусство, как основа жизни»
Бумага, типографская печать
Частное собрание

протагонистов нового искусства в России, которого Давид Бурлюк прозвал «дедушкой русского футуризма»,— восклицал: «Теория искусства — песнь художника, его слово, его музыка, пластика (воплощение, изображение). <…> Поэзия искусства — теория искусства»[7]. Здесь же Кульбин иллюстрировал свои тезисы, ссылаясь на фрагмент из знаменитого трактата «Новый Органон» Фрэнсиса Бэкона: «…Бэкон спрашивает: что лучше, уметь ли нарисовать от руки совершенно прямую линию или изобрести линейку, при помощи которой всякий может провести прямую линию? Такою линейкой является для художника теория художественного творчества. Без нее каждый художник должен был бы проделать вновь всю творческую культуру. <…> …Он смотрит произведения искусства и берет из них те линейки, которые в них заключены… <…> …Теория [художественного творчества] заключается и в самих картинах, и в речах о картинах»[8].

В те же годы Василий Кандинский продолжал работать над трактатом «О духовном в искусстве», который непосредственно и в полной мере воплощал сказанное Кульбиным: неслучайно в декабре 1911 года Кульбин прочел избранные фрагменты из законченного Кандинским текста на втором Всероссийском съезде художников. Первые наброски «О духовном в искусстве» были сделаны в том же 1909 году, чтобы целиком выйти в свет на немецком уже в конце 1911 года; тогда же появились его первые беспредметные композиции. На пути к абстракции размышление над текстом и его постепенное оформление являлись для Кандинского настолько же необходимыми, насколько ими были собственно живописные и графические штудии: текст искусства и текст об искусстве шли рука об руку или, употребляя метафору Бэкона — Кульбина, рука об линейку. Как точно заметила исследовательница его письменного наследия Н. Подземская, «художник должен был обратиться к парадигме языка как средства коммуникации, постоянно проверяя свои наблюдения через погружение в свой собственный личный, прежде всего творческий, опыт»[9]. При этом сам Кандинский пояснял связь между своим (и не только) интеллектуальным и художественным творчеством, проводя четкую границу между тем и другим: «…Учение интеллектуальное является… мостом к искусству (душа). Так же как интеллект нельзя смешивать с душой, так же должно быть различно учение от искусства»[10]. Разумеется, как для Кандинского, так и для многих других художников такая взаимообусловленность была значима с образовательной точки зрения: в условиях, с одной стороны, ухода от академических стандартов, а с другой — развития идеи воспитания искусством (особенно близкой Кандинскому, но также Матюшину или Филонову) теоретическая рефлексия об искусстве становилась необходимой для педагогического опыта — важнейшей стороны развития модернизма (достаточно вспомнить, наряду с Кандинским, Малевича, с его теорией прибавочного элемента периода Государственного института художественной культуры (ГИНХУКа), записи лекций Пауля Клее, доклады, выступления и другие

[7] *Кульбин Н. И.* Свободное искусство как основа жизни // Манифесты и программы русских футуристов. С. 19.
[8] Там же. С. 20–21.
[9] *Подземская Н. П.* Вступительное слово // Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Полное критическое издание с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве: в 2 т. М.: БуксМАрт, 2019. Т. 1. С. XXVI.
[10] Там же. С. XXXIII.

материалы Филонова для учеников его школы аналитического искусства, книги Ласло Мохой-Надя, написанные для Баухауса, а затем для Института дизайна в Чикаго, и многие другие тексты) ил. 3–6.

Отмеченное у Кандинского «погружение в свой собственный опыт», его анализ и обобщение в теоретически объективированной, как бы надындивидуальной форме, причем рассчитанной на передачу своим ученикам, в абсолютной степени воплощено в книге Михаила Матюшина «Творческий путь художника» (а именно во второй ее части — «Мой творческий опыт»), а также в своеобразной выжимке из этой части — в отдельной статье, в свою очередь переработанной из эссе



РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ.

Над бурями наших будней—

Над пустырями и пепелищем разрушенного прошлого—

Перед воротами незастроенного будущего **мы возвещаем сегодня вам художники, ваятели**, музыканты, актеры, поэты—**вам, люди**, для кого искусство не есть только повод к разговору, но служит источником реальной радости, **наше:—Слово и Дело**.

Тупик, в котором застряло искусство в результате последних 20-ти лет исканий, должен быть проломан.

Начавшийся еще на заре нашего столетия неудержимый **рост человеческих знаний** с его властным проникновением в глубины еще вчера таинственных законов мира;—**расцвет новой культуры** и новой цивилизации с их еще невиданным в истории **порывом широких народных масс к обладанию отвоеванными у природы благами**,—порывом, с которым тесно связан разлив народов, идущий к единому союзу единого человечества,—и, наконец, **Война и Революция**—эти **очистительные грозы** грядущей эпохи—поставили нас перед совершившимся фактом уже родившихся, уже действующих новых форм жизни.

С чем идет искусство в эту расцветающую эпоху человеческой истории?

Имеет ли оно на руках средства, необходимые для постройки **Нового Великого Стиля?**

Или оно полагает, что новая эпоха может и не иметь нового стиля?

Или оно полагает, что новая жизнь может принять творчество, построенное на основах старого?

Несмотря на требование возрожденного духа нашего времени, искусство все еще кормится впечатлением, внешностью—блудит в беспомощном шатании от Натурализма к Символизму, от Романтизма к Мистицизму и обратно.

Попытки кубистов и футуристов вывести изобразительное искусство из этой трясины прошлого не привели ни к чему, кроме новых заблуждений.

Кубизм, начав с упрощения изобразительной техники, кончил ее анализом и на нем застыл.

Расколоченный вдребезги логической анархией мир кубистов не может удовлетворять нас, уже произведших революцию, нас, строящих, нас творящих и созидающих.

Можно было с интересом следить за опытами кубистов, но нельзя следовать за ними, убедившись, что опыты эти ведутся на поверхности искусства, не задевая его основ, убедившись, что в результате получается все та же графичность, объем, декоративность плоскости, что и в старом искусстве.

Футуризм можно было приветствовать в его время за освежающий размах им возвещенной революции, за уничтожающую критику прошлого, ибо ничем иным нельзя было б взять этих художественных баррикад «хорошего вкуса»—для этого нужен был порох, много пороху,—но нельзя строить художественной системы на одной только революционной фразе.

Стоило нам за блестящей внешностью футуризма рассмотреть его сущность, чтоб оказаться лицом к лицу с самым обыкновенным краснобаем, очень ловким и очень врущим малым в лохмотьях поношенного Патриотизма, Милитаризма, Презрения к женщине и прочего провинциального тряпья.

В области живописных заданий футуризм не пошел дальше подчищенной попытки фиксировать на холсте зрительный рефлекс,—попытки, которая уже у импрессионистов подошла к своей несостоятельности.

Каждому ясно, что простой графической записью ряда моментальных снимков **остановленного** движения не воссоздашь самого движения.

Наконец, полное отсутствие линеарной ритмики превращает футуристическую картину в пульс мертвеца.

Широковещательный лозунг о **быстроте** играл в руках футуризма самым крупным козырем.

Мы вполне признаем звучность этого лозунга и понимаем, что он способен сшибить с ног даже самого крепкого провинциала.

Но стоит спросить любого футуриста, как он себе представляет быстроту, и на сцену появится весь арсенал бешеных автомобилей, грохочущих вокзалов, перепутанной проволоки, лязга, стука, шума, звона, вертящихся улиц—надо-ли убеждать их в том, что все это вовсе не требуется для быстроты и ее ритмов.

Посмотрите на солнечный луч: тишайший из тишайших сил пробегает 300,000 километров в секунду.

Наше звездное небо. Слышит-ли [...] А ведь куда нашим вокзалам до этого мирового вокзала, куда нашим поездам до этих торопливейших мировых поездов!

Нет,—**весь футуристический шум о быстроте слишком очевидный анекдот**.

И с того момента, как футуризм объявил «Пространство и Время умершими вчера», он потонул для нас во тьме Абстракций.

Ни он, ни кубизм не дали того, что от них ожидало наше время.

Вне этих двух художественных школ наше ближайшее прошлое не имело ничего определенного и заслуживающего внимания.

Но жизнь не ждет, и рост поколений не останавливается, и мы, идущие на смену отошедшим в историю, имея на руках результаты их опытов, их ошибок и их достижений, пережив годы, равные столетиям—,

Мы говорим:

Ни одна из новых художественных систем не устоит перед напором требований растущей новой культуры, покуда сами **основы искусства** не будут **поставлены** на твердую почву **реальных законов жизни**.

Покуда художники не скажут вместе с нами:

— Все ложь—**действительна одна только жизнь и ее законы**.

А в жизни только **действующий красив и силен, и мудр, и прав**.

Ибо жизнь не знает красоты, как меры в эстетике.

Действительность—высшая красота.

Жизнь не знает ни добра, ни зла, ни справедливости, как меры морали.

Необходимость—высшая и справедливейшая из моралей

Жизнь не знает абстрагированной разумом истины, как меры познания.

Дело—высшая и вернейшая истина.

Таковы законы непреклонной жизни.

Может-ли искусство, основанное на Абстракции, на Мираже, на фикции не быть размолотым в жерновах этих законов?

Мы говорим:

Пространство и Время родились для нас сегодня.

Пространство и Время—единственные формы, в которых строится жизнь и, стало-быть должно строиться искусство.

Гибнут Государства, политические и экономические системы, под напором веков крошатся. Идеи, а жизнь крепка и растет, а из пространства тела не вырвешь и время непрерывно в своей реальной длительности.

Кто же укажет нам формы действительней этих.

Кто великий даст нам основы крепче этих.

Кто гениальный сочинит нам легенду упоительней этой прозаической повести, называемой жизнью.

Реализация наших мироощущений в формах пространства и времени—вот что является единственной целью нашего изобразительного творчества.

И в нем мы не меряем своих произведений на аршин красоты, не взвешиваем их на пуды нежности и настроений.

С отвесом в руке, с глазами точными, как линейка, с духом напряженным, как циркуль мы строим их так, как строит мир свои творения, как инженер мосты, как математик формулы орбит.

Мы знаем, что **каждая вещь обладает ей одной положенной сущностью**.

Стул, Стол, Лампа, Телефон, Книга, Дом, Человек,—Все это целые вселенные со своими особенными ритмами своих особенных орбит.

Вот почему мы, изображая вещи, срываем с них ярлыки их обладателей, все случайное и местное, оставляя им только их реальное и постоянное, выявляя скрытый в них ритм сил. И вот почему.

1. Мы отвергаем в живописи: Цвет как живописный элемент.

Цвет есть идеализированный оптический лик вещей. Наружное и поверхностное впечатление от них Цвет случаен и не имеет ничего общего с внутренним содержаним тела.

Мы утверждаем ТОН тела—т.-е. его светопоглощающую материальную среду единственной его живописной реальностью.

2. Мы отвергаем в линии ее начертательную ценность.

В реальной жизни тел нет начертательных линий. Начертание есть случайный след человека на предметах; оно не связано с основной жизнью и постоянной структурой тела. Начертание элемент графики иллюстрации, декорации.

Мы утверждаем ЛИНИЮ только как направление скрытых в теле статических сил и их ритмов.

3. Мы отвергаем объем, как изобразительную форму пространства: Нельзя мерить пространство объемами, как нельзя мерить жидкость аршинами. Посмотрите на наше реальное пространство, что оно, если не одна сплошная глубина.

Мы утверждаем ГЛУБИНУ как единственную изобразительную форму пространства.

4. Мы отвергаем в скульптуре массу как скульптурный элемент.

Каждому инженеру уже давно известно, что статическая сила тел, их материальная сопротивляемость не зависит от количества их массы. Пример: рельса, контрафорс, балка и т. п.

А вы скульпторы всех оттенков и направлений, вы до сих пор придерживаетесь векового предрассудка, будто объем нельзя освободить от массы. Вот мы берем 4 плоскости и из них строим тот же объем, что из 4-х пудов массы.

Этим путем мы возвращаем скульптуре похищенную у ней вековым предрассудком линию как направление. Этим путем Мы утверждаем в ней ГЛУБИНУ как единственную форму пространства.

5. Мы отвергаем тысячелетнее Египетское заблуждение искусства, считающее статические ритмы единственными элементами изобразительного творчества.

Мы утверждаем в изобразительном искусстве новый элемент кинетические ритмы, как основные формы наших ощущений реального времени.

Вот они пять непреложных принципов нашего творчества нашей глубинной техники.

На площадях и улицах мы оглашаем сегодня Вам, люди, свое Слово; на площади и улицы мы выносим свое Дело убежденные в том, что **искусство** не может и **не должно оставаться** убежищем **для праздных**, утешением **для усталых**, оправданием **для ленивых**. Искусство призвано сопровождать человека повсюду, где течет и действует его неутомимая жизнь—За станком, за столом, за работой, за отдыхом, за весельем; и в будни и в праздник и дома и в пути—**чтоб не угасло в человеке пламя жить.**

Мы не ищем себе оправдания ни в прошлом, ни в Будущем.

Никто не скажет нам, что такое Будущее и с чем его надо кушать.

Не врать о Будущем невозможно, а врать о нем можно сколько угодно.

И мы заявляем, что крики о Будущем для нас то же, что и слезы о прошлом.—Подновленная мечта романтиков;

Монашеский бред о царствии небесном хилых христиан одетых в современный костюм.

Кто сегодня занят завтрашним днем, тот занят бездельем.

А кто завтра не принесет ничего из сделанного им сегодня—тот не нужен будущему.

Сегодня дело.

Расчитываться за него мы будем завтра.

Прошлое мы оставляем позади как падаль.

Будущее мы отдаем на съедение—хиромантам

Сегодняшний день мы берем себе.

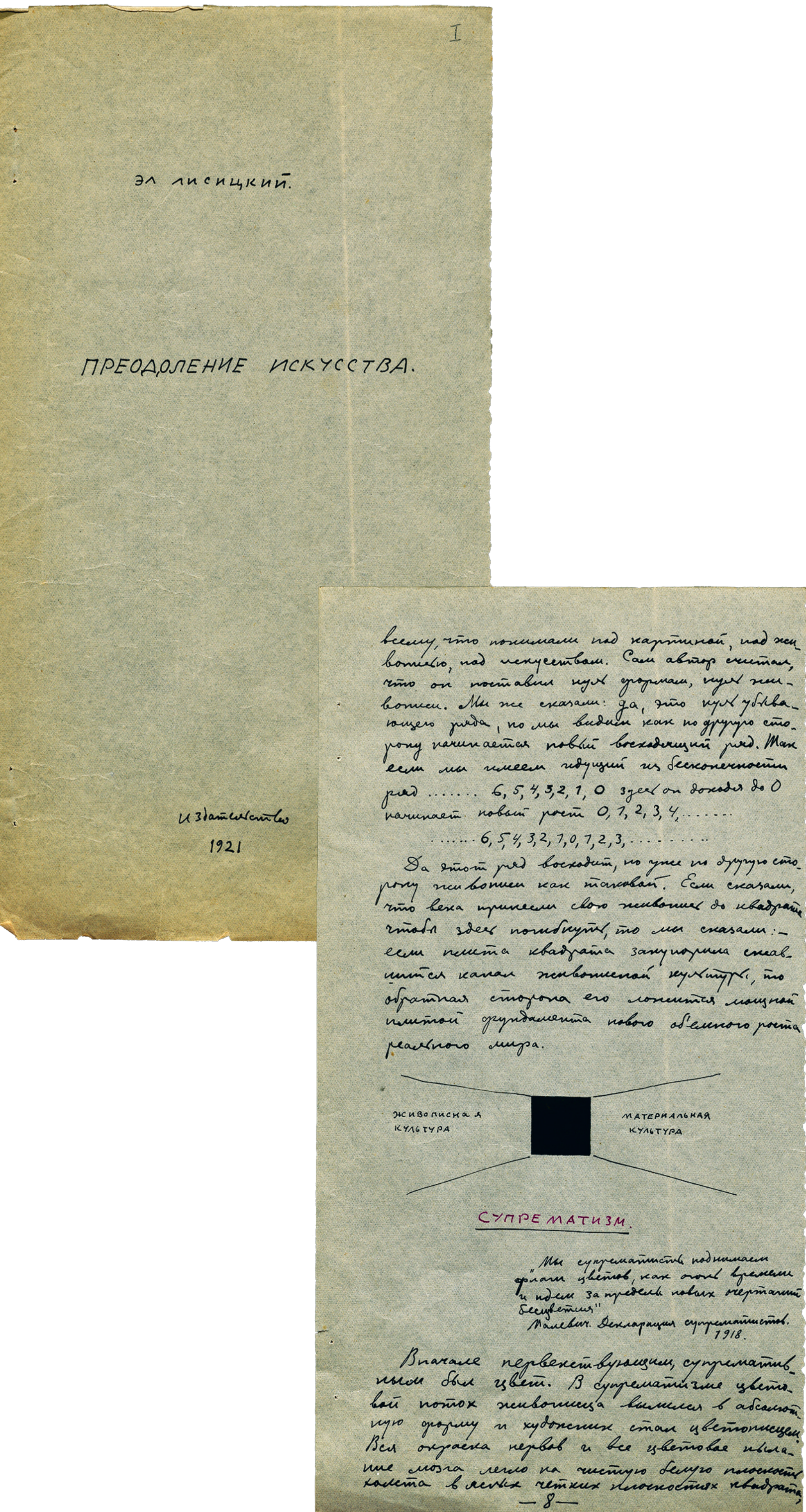
Н. Габо.

Антон Певзнер.

Москва 5 августа 1920 г.

2-я ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТИПОГРАФИЯ.

3
Наум Габо, Натан Певзнер
Реалистический манифест
5 августа 1920
Бумага, наборная печать
54,8 × 72,5
Государственный музей
В. В. Маяковского, Москва
Инв. Г-5426



I

Эл Лисицкий.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ИСКУССТВА.

Издательство
1921

всему, что понимали под картиной, под живописью, под искусством. Сам автор считал, что он поставил нуль формам, нуль живописи. Мы же сказали: да, это нуль убывающего ряда, но мы видим как по другую сторону начинается новый восходящий ряд. Так если мы имеем идущий из бесконечности ряд ...... 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0 здесь он доходя до 0 начинает новый рост 0, 1, 2, 3, 4, ...

...... 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 3, ...

Да этот ряд восходит, но уже по другую сторону живописи как таковой. Если сказали, что века принесли свою живопись до квадрата чтобы здесь погибнуть, то мы сказали: — если плита квадрата закупорила [illegible] канал живописной культуры, то обратная сторона его ложится мощной плитой фундамента нового объемного роста реального мира.

СУПРЕМАТИЗМ.

"Мы супрематисты поднимаем флаги цветов, как огни времени и идем за пределы новых нетронутых бесцветия"
Малевич. Декларация супрематистов. 1918.

Вначале первенствующим, супрематичным был цвет. В супрематизме цветовой поток живописца вылился в абсолютную форму и художник стал цветописцем. Вся окраска нервов и все цветовое излияние мозга легло на чистую белую плоскость холста в ясных четких плоскостях квадрата,

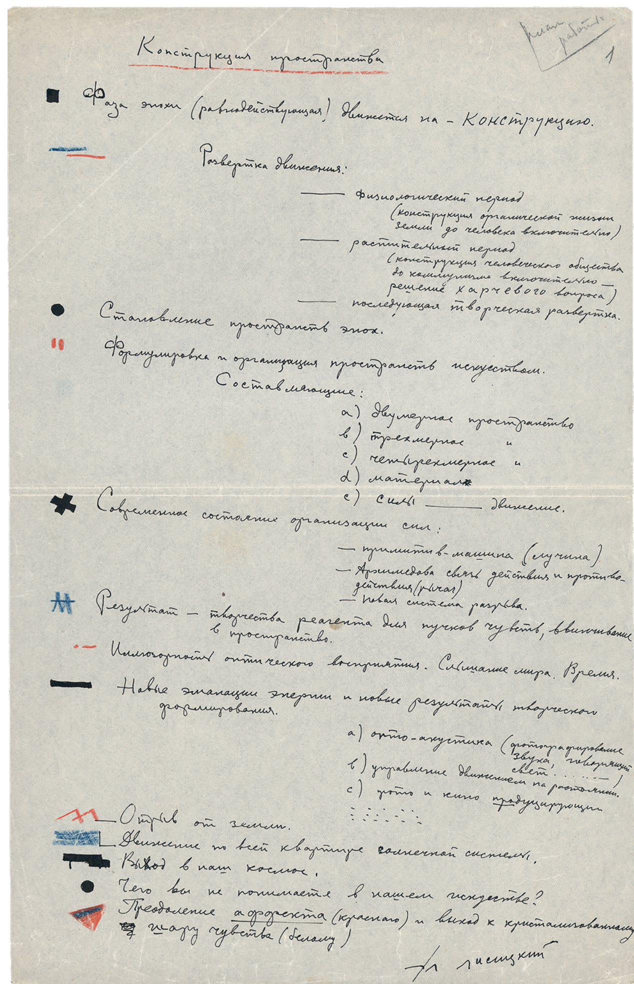
— 8 —

4
Эль (Лазарь) Лисицкий
Рукопись статьи «Преодоление искусства».
Фрагмент. 1921
Бумага, черные и цветные чернила
29,3 × 15,5 (каждый лист)
Российский государственный архив
литературы и искусства, Москва
Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 673. Л. I, 8

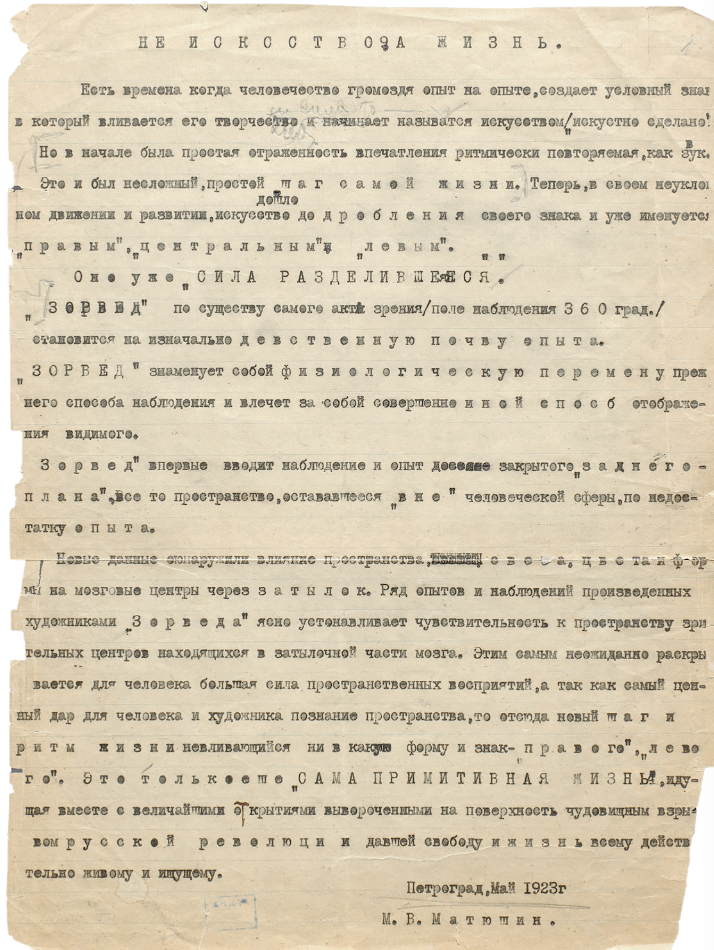
«Опыт художника новой меры»[11]. Само акцентирование слова «опыт» свидетельствовало здесь и о прерогативе личного переживания и осмысления, и о ценности экспериментов, проводившихся художником и рассматривавшихся им как именно научные: «Наше

[11] Во второй и третьей редакциях — 1916–1920 годы и 1926 год, соответственно.

время настоятельно требует от художника организованного научного подхода к своей работе, заставляет его заняться разбором опыта, накопленного в прошлом, чтобы поставить все понятия на свои места, выбросить ненужный хлам выспренних эстетических суждений, выросших на почве эмоциональной критики. Надо и в искусстве подойти к делу просто, исследовать всякое явление по самой сути его содержания»[12]. Несмотря на разные направления исследований и типы экспериментов, их кристаллизацией стал только «Справочник по цвету» (1932), подготовленный Матюшиным со своими учениками. Результат и его описание в двух преамбулах Матюшина — «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний» и «Объяснение к справочнику» — были


Конструкция пространства
Фаза эпохи (равнодействующая) движется на - Конструкцию.
Развертка движения:
— физиологический период (конструкция органической жизни земли до человека включительно)
— растительный период (конструкция человеческого общества до коммунизма включительно — решение харчевого вопроса)
— последующая творческая развертка.
Становление пространств эпох.
Формулировка и организация пространств искусством.
Составляющие:
а) двухмерное пространство
в) трехмерное "
с) четырехмерное "
d) материал
е) сила —— движение.
Современное состояние организации сил:
— примитив-машина (лучина)
— Архимедова связь действия и противодействия (рычаг)
— новая система разрыва.
Результат — творчества реагента для пучков чувств, вживление в пространство.
Иллюзорность оптического восприятия. Сплющение мира. Время.
Новые эманации энергии и новые результаты творческого формулирования.
а) опто-акустика (фотографирование звука, говорящий свет)
в) управление движением на расстоянии.
с) фото и кино продуцирующие
Отрыв от земли.
Движение по всей квартире солнечной системы.
Выход в наш космос.
Чего вы не понимаете в нашем искусстве?
Преодоление аффекта (красного) и выход к кристаллизованному шару чувства (белому)
Эл Лисицкий

5
Эль (Лазарь) Лисицкий
План исследования
«Конструкция пространства». 1920
Автограф
Бумага, черные чернила,
цветные карандаши
32,8 × 21
Российский государственный архив
литературы и искусства, Москва
Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 536. Л. 1


НЕ ИСКОССТВО, А ЖИЗНЬ.

Есть времена когда человечество громоздя опыт на опыте, создает условный знак в который вливается его творчество и начинает называтся искусством/искустно сделано/.

Но в начале была простая отраженность впечатления ритмически повторяемая, как звук.

Это и был несложный, простой шаг самой жизни. Теперь, в своем неуклонном движении и развитии, искусство дошло до дробления своего знака и уже именуется „правым", „центральным", „левым".

Оно уже „СИЛА РАЗДЕЛИВШЕЕСЯ".

„ЗОРВЕД" по существу самого акта зрения/поле наблюдения 360 град./ становится на изначально девственную почву опыта.

„ЗОРВЕД" знаменует собой физиологическую перемену прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого.

„Зорвед" впервые вводит наблюдение и опыт закрытого „заднего плана", все то пространство, остававшееся „вне" человеческой сферы, по недостатку опыта.

Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений произведенных художниками „Зорведа" ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров находящихся в затылочной части мозга. Этим самым неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника познание пространства, то отсюда новый шаг и ритм жизни невливающийся ни в какую форму и знак- „правое", „левое". Это только еще „САМА ПРИМИТИВНАЯ ЖИЗНЬ", идущая вместе с величайшими открытиями вывороченными на поверхность чудовищным взрывом русской революци и давшей свободу и жизнь всему действительно живому и ищущему.

Петроград, Май 1923г

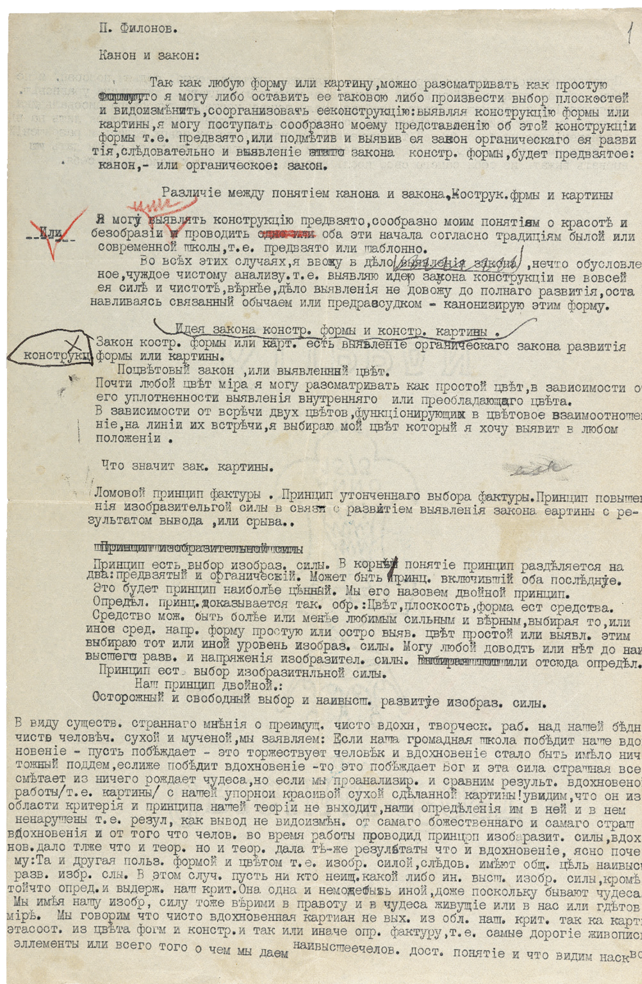
М. В. Матюшин.

6
Михаил Матюшин
Декларация
«Не искусство, а жизнь». 1923
Бумага, машинопись с правкой
28,7 × 21,5
Российский государственный архив
литературы и искусства, Москва
Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 695. Л. 1

[12] *Матюшин М. В.* Творческий путь художника / под общ. ред. А. В. Повелихиной. Коломна: Музей органической культуры, 2011. С. 146.

не только сопоставимы с естественнонаучными исследованиями цвета, описанными химиками, физиками, физиологами, но и парадоксально возвращали по своей форме «текст художника» к ученому трактату и практическому руководству доромантической эпохи[13]. Новое обращение к научному исследованию цвета произошло уже независимо от текстов Матюшина у Владимира Вейсберга, озвучившего свой доклад «Классификация основных видов колористического восприятия» на симпозиуме по структурному изучению знаковых систем в Москве в 1962 году[14].

Особый тип текста представляют декларации, воззвания, выступления и другие теоретические документы Павла Филонова ил. 7, в которых художник, как правило, стремился


П. Филонов.

Канон и закон:

Так как любую форму или картину, можно разсматривать как простую форму, то я могу либо оставить ее таковою либо произвести выбор плоскостей и видоизменить, сорганизовать ее конструкцію: выявляя конструкцію формы или картины, я могу поступать сообразно моему представленію об этой конструкціи формы т.е. предвзято, или подмѣтив и выявив ея закон органическаго ея развитія, слѣдовательно и выявленіе закона констр. формы, будет предвзятое: канон,- или органическое: закон.

Различіе между понятіем канона и закона. Кострук. формы и картины

Я могу выявлять конструкцію предвзято, сообразно моим понятіям о красотѣ и безобразіи и проводить оба эти начала согласно традиціям былой или современной школы, т.е. предвзято или шаблонно.

Во всѣх этих случаях, я ввожу в дѣло выявленія закона, нечто обусловленное, чуждое чистому анализу. т.е. выявляю идею закона конструкціи не вовсей ея силѣ и чистотѣ, вѣрнѣе, дѣло выявленія не довожу до полнаго развитія, останавливаясь связанный обычаем или предразсудком - канонизирую этим форму.

Идея закона констр. формы и констр. картины.

Закон костр. формы или карт. есть выявленіе органическаго закона развитія формы или картины.

Поцвѣтовый закон, или выявленный цвѣт.

Почти любой цвѣт міра я могу разсматривать как простой цвѣт, в зависимости от его уплотненности выявленія внутренняго или преобладающаго цвѣта.

В зависимости от встрѣчи двух цвѣтов, функціонирующих в цвѣтовое взаимоотношеніе, на линіи их встрѣчи, я выбираю мой цвѣт который я хочу выявит в любом положеніи.

Что значит зак. картины.

Ломовой принцип фактуры. Принцип утонченнаго выбора фактуры. Принцип повышенія изобразительгой силы в связи с развитіем выявленія закона еартины с результатом вывода, или срыва..

~~Принцип изобразительной силы~~

Принцип есть выбор изобраз. силы. В корне понятие принцип раздѣляется на два: предвзятый и органическій. Может быть принц. включивший оба послѣдние. Это будет принцип наиболѣе цѣнный. Мы его назовем двойной принцип.

Опредѣл. принц. доказывается так. обр.: Цвѣт, плоскость, форма ест средства. Средство мож. быть болѣе или менѣе любимым сильным и вѣрным, выбирая то, или иное сред. напр. форму простую или остро выяв. цвѣт простой или выявл. этим выбираю тот или иной уровень изобраз. силы. Могу любой доводить или нѣт до наивысшего разв. и напряженія изобразител. силы. или отсюда опредѣл. Принцип ест. выбор изобразитнльной силы.

Наш принцип двойной.:

Осторожный и свободный выбор и наивысш. развитие изобраз. силы.

В виду существ. страннаго мнѣнія о преимущ. чисто вдохн, творческ. раб. над нашей бѣдн. чисто человѣч. сухой и мученой, мы заявляем: Если наша громадная школа побѣдит наше вдохновеніе - пусть побѣждает - это торжествует человѣк и вдохновеніе стало быть имѣло ничтожный подъем, еслиже побѣдит вдохновеніе - то это побѣждает Бог и эта сила страшная все смѣтает из ничего рождает чудеса, но если мы проанализир. и сравним результ. вдохновеной работы/т.е. картины/ с нашей упорной красивой сухой сдѣланной картины! увидим, что он из области критерія и принципа нашей теоріи не выходит, наши опредѣленія им в ней и в нем ненарушены т.е. резул, как вывод не видоизмѣн. от самаго божественнаго и самаго страшного вдохновенія и от того что челов. во время работы проводил принцип изобразит. силы, вдохнов. дало тоже что и теор. но и теор. дала тѣ-же результаты что и вдохновеніе, ясно почему: Та и другая польз. формой и цвѣтом т.е. изобр. силой, слѣдов. имѣют общ. цѣль наивысшего разв. избр. слы. В этом случ. пусть ни кто неищ. какой либо ин. высш. изобр. силы, кромѣ той что опред. и выдерж. наш крит. Она одна и неможет быть иной, доже поскольку бывают чудеса. Мы имѣя нашу изобр, силу тоже вѣрими в правоту и в чудеса живущие или в нас или гдѣтов мірѣ. Мы говорим что чисто вдохновенная картиан не вых. из обл. наш. крит. так ка картина естьсост. из цвѣта форм и констр. и так или иначе опр. фактуру, т.е. самые дорогие живописные эллементы или всего того о чем мы даем наивысшее человеч. дост. понятие и что видим насквозь.

7
Павел Филонов
Статья «Канон и закон»
с пометами Михаила Матюшина
и подписью Павла Филонова. 1912
Бумага, машинопись, графитный
и красный карандаши
34 × 22,4 (каждый лист)
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург
Рукописный отдел
Ф. 656. Оп. 4. Ед. хр. 48. Л. 1, 1 об.

[13] Этим тексты Матюшина могут напоминать «Искусство цвета» (1961) художника и педагога Баухауса Йоханнеса Иттена (его исследование стало результатом длительного художественного и педагогического пути, важнейшей вехой которого был веймарский Баухаус), чего нельзя сказать о еще одном значительном труде о цвете — книге «Взаимодействие цвета» (1963) художника и преемника Иттена по пропедевтическому курсу в Баухаусе, а позже преподавателя Блэк-Маунтин-колледжа Йозефа (Джозефа) Альберса.

[14] Исследователь творчества Вейсберга Анна Чудецкая усматривала сходство между его живописными идеями и «органической школой» русского авангарда: «Стремление достигнуть синтетического ви́дения, проникнуть вглубь законов природы, постигнуть логику формообразования, интерес к созданию светоцветовой среды Вейсберг словно наследует у Михаила Матюшина и Елены Гуро». См.: *Чудецкая А. Ю.* Владимир Вейсберг. От цвета к свету. М.: Искусство — XXI век, 2018. С. 161.

объединять (а точнее, не разделять) теорию искусства и идеологию, политическое заявление и педагогически мотивированное объяснение метода[15]. Такое нерасчленимое единство подобно объективированному, аналитическому методу Филонова в живописи; неслучайно, что в некоторых своих текстах для создания эффекта объективности он заменял личное местоимение формой третьего лица единственного числа. Сама позиция Филонова, называвшего себя то мастером, то «художником-исследователем», предполагала теоретическое обоснование его «чисто научного метода», который был уникальным случаем ренессансного по своему пафосу и сциентистского, современного по духу единства знания и творчества: «Творить — значит уметь делать, а делать можно только точно зная, что ты хочешь сделать в каждом атоме делаемой картины, и в процессе работы опираться только на свою аналитическую силу и на точную науку. <…> Искусство — это теория познания, средство изучения»,— заявлял он в докладе «Сегодняшнее собрание по вопросам искусства…» (не ранее 1923 года)[16]. Интеллект и художественное творчество, таким образом, мыслились Филоновым как обуславливающие друг друга процессы[17]. Впрочем, как таковая теория редко становилась последовательным изложением «аналитического метода» и соответствующих ему понятий; скорее, о них полемически заявлялось, они прокламировались и утверждались как истина, что позволило Н. Мислер и Дж. Боулту, характеризуя Филонова, написать, что «подобно священнику или политику, он пользовался словом, чтобы убеждать и доказывать критикам свою правоту»[18]. «Знающий глаз» проявлялся скорее в живописной практике, чем в последовательно изложенной живописно-научной теории.

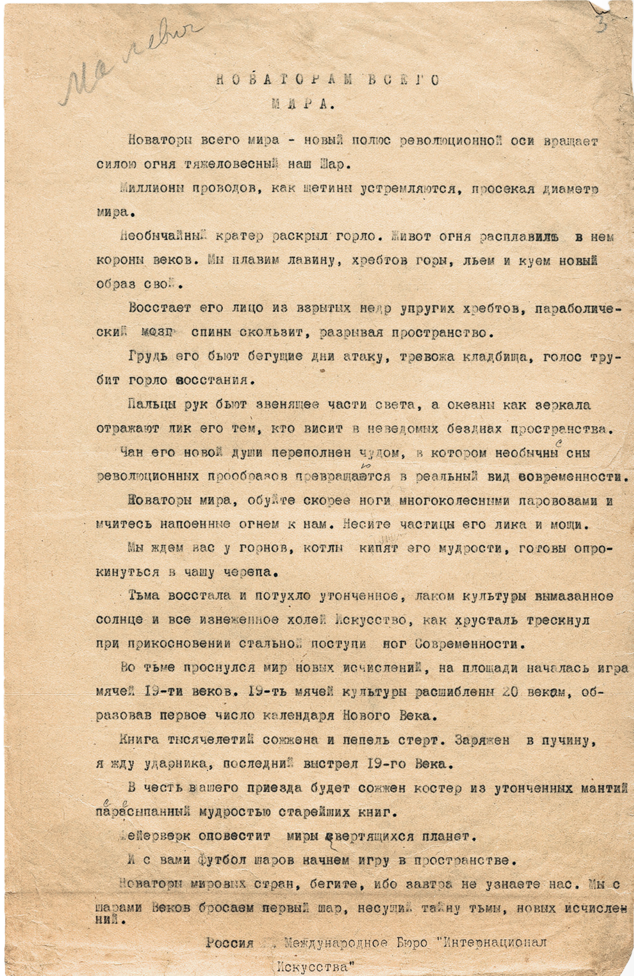
Вероятно, наиболее очевидным случаем пересечения теории и практики искусства является Малевич, для которого саморепрезентация в тексте составляла абсолютно необходимое качество одновременно на теоретическом, идеологическом, коммуникативном и стилистическом уровнях ил. 8. О текстах Малевича написано много, и вряд ли от кого-то ускользнуло, насколько мало они подходят на роль комментариев

[15] В известном письме, адресованном начинающему художнику, Филонов наставлял в универсальности, которая была свойственна ему самому: «Художник должен быть исследователем, изобретателем, организатором и непременно первоклассным диалектиком» (Филонов — Басканчину // Филонов — художник, исследователь, учитель: в 2 т. М.: Агей Томеш, 2006. Т. 2. С. 198).

[16] *Филонов П. Н.* Сегодняшнее собрание по вопросам искусства… // Там же. Т. 2. С. 96, 103.

[17] Вся теория искусства Филонова и все осмысляемые им понятия наделены именно деятельным, организующим, творящим началом: «Творчество есть организационный фактор, претворяющий интеллект творящего в высшую форму, то есть повышающий аналитические свойства интеллекта». (*Филонов П. Н.* Я буду говорить… // Филонов — художник, исследователь, учитель. Т. 2. С. 136).

[18] *Мислер Н., Боулт Дж.* О текстах Павла Филонова // Там же. Т. 2. С. 7–8.


Малевич

3

НОВАТОРАМ ВСЕГО
МИРА.

Новаторы всего мира - новый полюс революционной оси вращает силою огня тяжеловесный наш Шар.

Миллионы проводов, как щетины устремляются, просекая диаметр мира.

Необычайный кратер раскрыл горло. Живот огня расплавиль в нем короны веков. Мы плавим лавину, хребтов горы, льем и куем новый образ свой.

Восстает его лицо из взрытых недр упругих хребтов, параболический мозг спины скользит, разрывая пространство.

Грудь его бьют бегущие дни атаку, тревожа кладбища, голос трубит горло восстания.

Пальцы рук бьют звенящее части света, а океаны как зеркала отражают лик его тем, кто висит в неведомых безднах пространства.

Чан его новой души переполнен чудом, в котором необычныс сны революционных прообразов превращаются в реальный вид современности.

Новаторы мира, обуйте скорее ноги многоколесными паровозами и мчитесь напоенные огнем к нам. Несите частицы его лика и мощи.

Мы ждем вас у горнов, котлы кипят его мудрости, готовы опрокинуться в чашу черепа.

Тьма восстала и потухло утонченное, лаком культуры вымазанное солнце и все изнеженное холей Искусство, как хрусталь треснул при прикосновении стальной поступи ног Современности.

Во тьме проснулся мир новых исчислений, на площади началась игра мячей 19-ти веков. 19-ть мячей культуры расшиблены 20 векам, образовав первое число календаря Нового Века.

Книга тысячелетий сожжена и пепель стерт. Заряжен в пучину, я жду ударника, последний выстрел 19-го Века.

В честь вашего приезда будет сожжен костер из утонченных мантий пересыпанный мудростью старейших книг.

Фейерверк оповестит миры вертящихся планет.

И с вами футбол шаров начнем игру в пространстве.

Новаторы мировых стран, бегите, ибо завтра не узнаете нас. Мы с шарами Веков бросаем первый шар, несущий тайну тьмы, новых исчислений.

Россия . Международное Бюро "Интернационал Искусства"

8
Казимир Малевич
Статья «Новаторам всего мира». 1919
Бумага, машинопись с автографом
33,7 × 21,9
Российский государственный архив литературы и искусства, Москва
Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 3

к произведениям, как и то, что они вряд ли удовлетворяют строгому системному изложению теории, чего в разной степени совершенства удалось достичь тому же Кандинскому (если иметь в виду «Точку и линию на плоскости» и ряд статей), Иттену, Мондриану… По крайней мере, им явно недостает последовательности, как, например, в случае с теоретическим наследием Матюшина, Лисицкого, ван Дусбурга или Родченко. Характеризуя природу текстов Малевича, один из крупнейших его исследователей А. Шатских обобщала: «Чувственно пережитая трансценденция живописного опыта породила не только беспредметную первоформу, но и настоятельное побуждение донести до современников истину супрематического миропонимания. Оно, в свою очередь, вызывало к жизни визионерские “литургии” — этим словом с явными ритуально-религиозными обертонами Малевич очертил вербальную ипостась творческого поведения креативной личности»[19]. Малевич переносит полемически заостренный стиль из футуристических деклараций в свои манифесты, статьи, доклады и трактаты, создавая совершенно отличный от Кандинского текст. У Малевича энергия, если не онтология, письма в значительной степени сближена с картиной: интеллектуальное как бы наплывает на живописное, образуя уже не мост, а скорее два пересекающихся, а иногда, как в «Супрематическом зеркале» (1923), взаимодополняющих и даже взаимозаменяемых уровня-плоскости. Неслучайно первая часть *magnum opus* Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» (1922) называлась «Супрематизм как чистое познание», и именно поэтому такое письмо стало одной из точек референции в концептуализме. Вместе с тем профетический, не квази-, а скорее антифилософский пафос многих программных текстов художника с его, как подмечает Шатских, «эсхатологией “первого-последнего” учения о беспредметности, его мессианскими интонациями»[20] также нашел почву в «текстах художника» второй половины XX века (например, у Михаила Шварцмана).

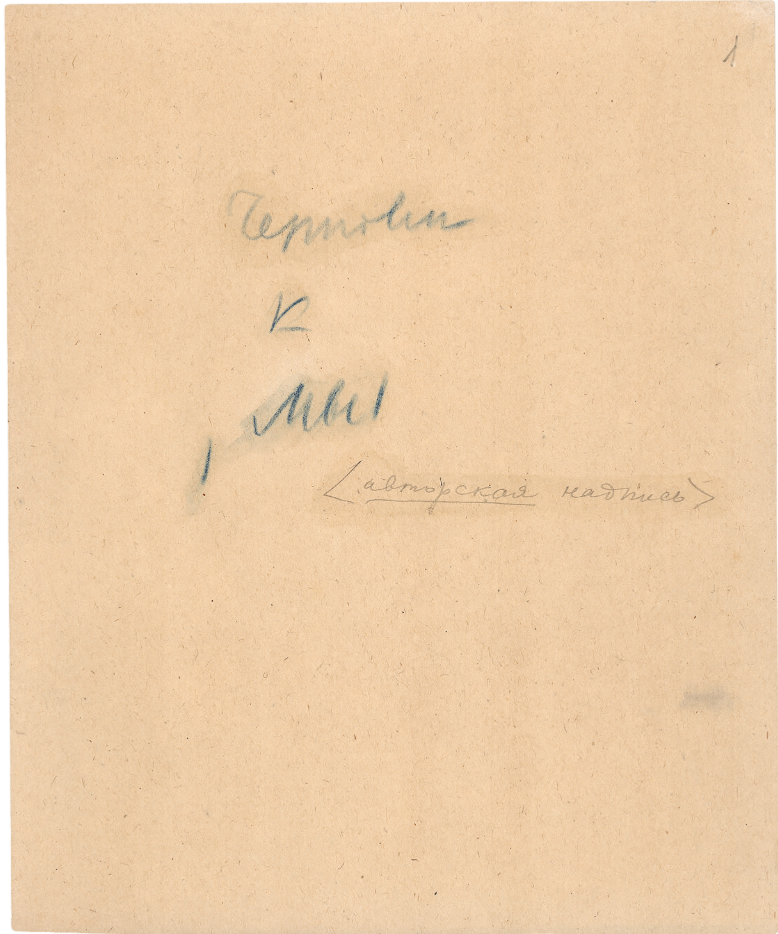
Конечно, казалось бы, парадигмальная для авангарда взаимообусловленность текста искусства и текста об искусстве далеко не всегда давала о себе знать. Так, Михаил Ларионов — несмотря на яркие тексты об изобретенном им лучизме (они появлялись не только в период между 1912 и 1914 годами, но и после) и тот факт, что, по словам Ильи Зданевича, «его постоянно интересовала теория и разработка вопросов искусства»[21],— скорее стремился предать огласке свое открытие, зафиксировать его, не считая «художественной теорией»[22] и тем более не планируя создания школы. Еще в меньшей степени о тексто-теоретическом вкладе можно говорить в отношении Владимира Татлина, чего не скажешь обо всей последовавшей за ним конструктивистской линии, в которой текст в своей идеологической, утилитарной функции замещал собой искусство, становился знаком его отмены, что иронически было поставлено в кавычки соц-артом. В целом модернистский опыт нового типа взаимоотношений между искусством и теоретической, программной рефлексией о нем, опыт, ведущий отсчет от эпохи романтизма, оказался для художника второй половины XX века скорее исчерпанным, по крайней мере в его сложившихся формах. Они сами стали предметом художественной рефлексии, «остраняющей» теорию в искусстве, как это было объявлено в тоже теперь классическом тексте Джозефа Кошута «Искусство после философии» и продемонстрировано, например, в творчестве «Коллективных действий». Впрочем, возможно, что концептуалистскую стратегию, создавшую абсолютный симбиоз искусства и текста, можно считать не концом, а продолжением, в свою очередь обретшим сегодня уже новые формы, например в проектах современного австрийского теоретика Армена Аванесяна или в партиципаторных практиках, описанных относительно недавно Клер Бишоп. Так или иначе, рефлексия о тексте остается насущной проблемой в том числе и в современном русском искусстве, но описание ее специфики и связей с модернистской культурой требует совершенно иного текста, чем представленный здесь ил. 9–14.

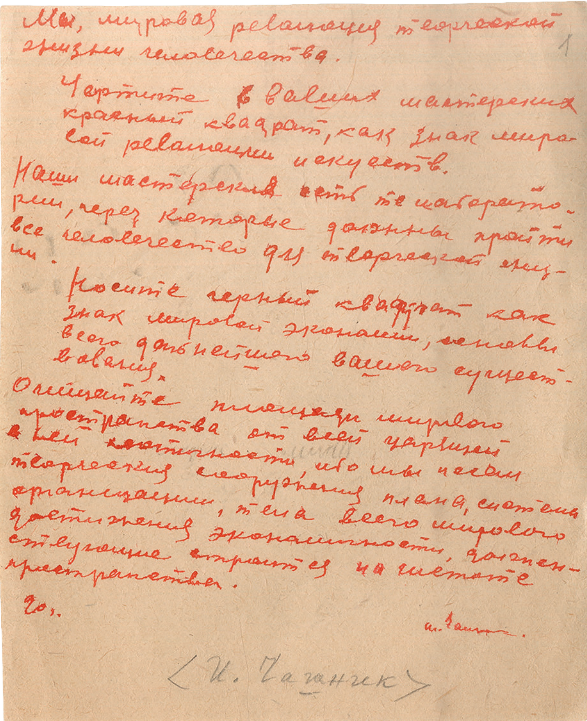
[19] *Шатских А. С.* Казимир Малевич: воля к словесности // Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Гилея, 2004. Т. 5. С. 12.

[20] *Шатских А. С.* Малевич после живописи // Там же. М., 2000. Т. 3. С. 8–9.

[21] *Зданевич И. М.* Наталия Гончарова. Михаил Ларионов // Зданевич И. М. Футуризм и всёчество: в 2 т. М.: Гилея, 2014. Т. 1. С. 104.

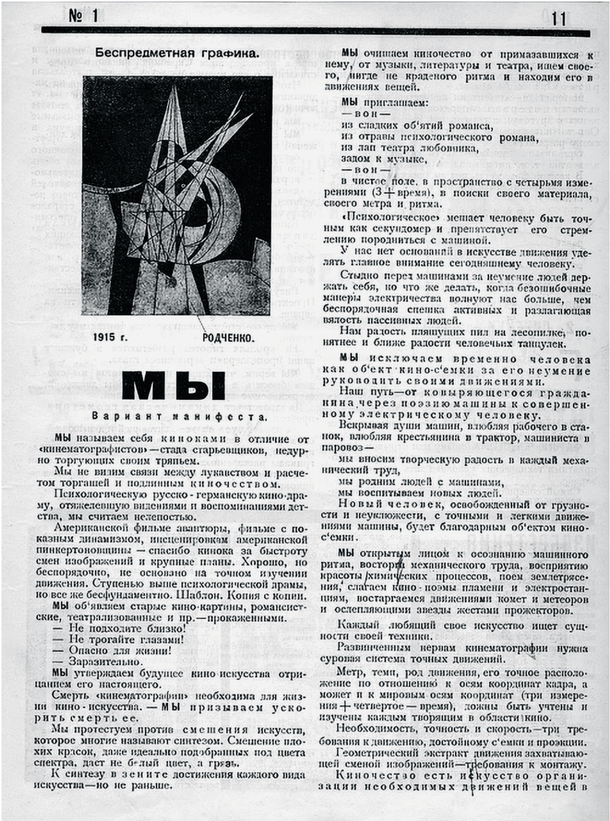
[22] *Ларионов М. Ф.* Лучизм (1936) / публ. А. Лукановой // Н. Гончарова и М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 97.





9
Казимир Малевич
«Мы». 1920
Черновой автограф
Бумага, цветной
и графитный карандаши
22 × 18
Российский государственный архив
литературы и искусства, Москва
Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 592. Л. 1

10
Илья Чашник
«Мы, мировая революция
творческой жизни человечества». 1920
Автограф
Бумага, цветные чернила,
графитный карандаш
13,8 × 11,5
Российский государственный архив
литературы и искусства, Москва
Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 1030. Л. 1



№ 1 — 11

Беспредметная графика.

1915 г. — РОДЧЕНКО.

МЫ

Вариант манифеста.

МЫ называем себя киноками в отличие от «кинематографистов» — стада старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем.

Мы не видим связи между лукавством и расчетом торгашей и подлинным киночеством.

Психологическую русско-германскую кино-драму, отяжелевшую видениями и воспоминаниями детства, мы считаем нелепостью.

Американской фильме авантюры, фильме с показным динамизмом, инсценировкам американской пинкертоновщины — спасибо кинока за быстроту смен изображений и крупные планы. Хорошо, но беспорядочно, не основано на точном изучении движения. Ступенью выше психологической драмы, но все же бесфундаментно. Шаблон. Копия с копии.

МЫ об'являем старые кино-картины, романсистские, театрализованные и пр. — прокаженными.

— Не подходите близко!
— Не трогайте глазами!
— Опасно для жизни!
— Заразительно.

МЫ утверждаем будущее кино-искусства отрицанием его настоящего.

Смерть «кинематографии» необходима для жизни кино-искусства. — **МЫ** призываем ускорить смерть ее.

Мы протестуем против смешения искусств, которое многие называют синтезом. Смешение плохих красок, даже идеально подобранных под цвета спектра, даст не белый цвет, а грязь.

К синтезу в зените достижения каждого вида искусства — но не раньше.

МЫ очищаем киночество от примазавшихся к нему, от музыки, литературы и театра, ищем своего, нигде не краденого ритма и находим его в движениях вещей.

МЫ приглашаем:
— вон —
из сладких об'ятий романса,
из отравы психологического романа,
из лап театра любовника,
задом к музыке,
— вон —
в чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма.

«Психологическое» мешает человеку быть точным как секундомер и препятствует его стремлению породниться с машиной.

У нас нет оснований в искусстве движения уделять главное внимание сегодняшнему человеку.

Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.

Нам радость пляшущих пил на лесопилке, понятнее и ближе радости человечьих танцулек.

МЫ исключаем временно человека как об'ект кино-с'емки за его неумение руководить своими движениями.

Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку.

Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз —

мы вносим творческую радость в каждый механический труд,
мы родним людей с машинами,
мы воспитываем новых людей.

Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным об'ектом кино-с'емки.

МЫ открытым лицом к осознанию машинного ритма, восторга механического труда, восприятию красоты химических процессов, поем землетрясения, слагаем кино-поэмы пламени и электростанциям, востаргаемся движениями комет и метеоров и ослепляющими звезды жестами прожекторов.

Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники.

Развинченным нервам кинематографии нужна суровая система точных движений.

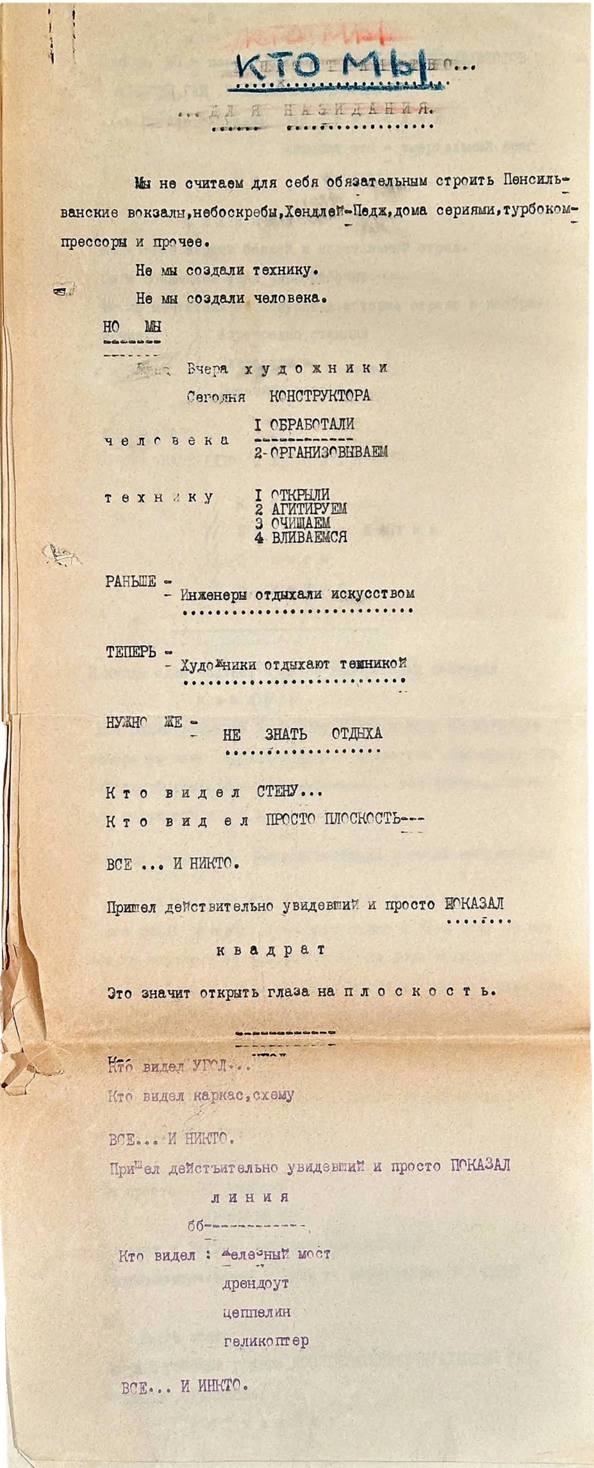
Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может и к мировым осям координат (три измерения + четвертое — время), должны быть учтены и изучены каждым творящим в области кино.

Необходимость, точность и скорость — три требования к движению, достойному с'емки и проэкции.

Геометрический экстракт движения захватывающей сменой изображений — требования к монтажу.

Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в

11
Журнал «Кино-фот».
Москва, 1922. № 1. С. 11
Манифест Дзиги Вертова «Мы»
Бумага, типографская печать
Частное собрание



КТО МЫ ...о...

...ДЛЯ НАЗИДАНИЯ.

Мы не считаем для себя обязательным строить Пенсильванские вокзалы, небоскребы, Хендлей-Педж, дома сериями, турбокомпрессоры и прочее.

Не мы создали технику.

Не мы создали человека.

НО МЫ

Вчера художники
Сегодня КОНСТРУКТОРА

человека — I ОБРАБОТАЛИ / 2-ОРГАНИЗОВЫВАЕМ

технику — I ОТКРЫЛИ / 2 АГИТИРУЕМ / 3 ОЧИЩАЕМ / 4 ВЛИВАЕМСЯ

РАНЬШЕ -
- Инженеры отдыхали искусством

ТЕПЕРЬ -
- Художники отдыхают техникой

НУЖНО ЖЕ -
- НЕ ЗНАТЬ ОТДЫХА

Кто видел СТЕНУ...
Кто видел ПРОСТО ПЛОСКОСТЬ---

ВСЕ ... И НИКТО.

Пришел действительно увидевший и просто ПОКАЗАЛ

квадрат

Это значит открыть глаза на плоскость.

Кто видел УГОЛ...
Кто видел каркас, схему

ВСЕ... И НИКТО.

Пришел действительно увидевший и просто ПОКАЗАЛ

линия

Кто видел : железный мост
дредноут
цеппелин
геликоптер

ВСЕ... И НИКТО.

12
Александр Родченко
Манифест «Кто мы». 1922
Верстка Варвары Степановой
Бумага, машинопись,
цветные карандаши
50 × 21
Архив А. М. Родченко
и В. Ф. Степановой, Москва

13
Журнал «Аргус».
Санкт-Петербург, 1913. № 12.
С. 114–115
М. Ларионов, И. Зданевич
«Почему мы раскрашиваемся.
Манифест футуристов»
Бумага, типографская печать
Частное собрание


Почему мы раскрашиваемся

МАНИФЕСТЪ ФУТУРИСТОВЪ.

Очеркъ для «Аргуса» Михаила Ларіонова и Ильи Здановича.

Чрезвычайности, которыми столь богаты наши дни, заслуживають на нашъ взглядъ не только отрицательнаго отношенія, но и вниманія. Давая богатый психологическій матеріалъ, онѣ не всегда бывають только чрезвычайностями, но содержатъ подчасъ цѣнныя положенія и мысли. Помѣщая статью г.г. Зданевича и Ларіонова, проповѣдниковъ новой раскраски лица, причемъ второй является ея творцомъ, редакція «Аргуса» руководилась только желаніемъ дать возможность широкой публикѣ познакомиться съ ихъ идеологіей и убѣжденіями.

Изступленному городу дуговыхъ лампъ, обрызганнымъ тѣлами улицамъ, жмущимся домамъ — мы принесли раскрашенное лицо: стартъ данъ и дорожка ждетъ бѣгуновъ.

Созидатели, мы пришли не разрушить строительство, но прославить и утвердить. Наша раскраска ни вздорная выдумка, ни возвратъ—неразрывно связана она со складомъ нашей жизни и нашего ремесла.

Заревая пѣснь о человѣкѣ, какъ горнистъ передъ боемъ, призываетъ она къ побѣдамъ надъ землей, лицемѣрно притаившейся подъ колесами до часа отмщенія, и спавшія орудія проснулись и плюютъ на врага.

Обновленная жизнь требуетъ новой общественности и новаго проповѣдничества.

Наша раскраска—первая рѣчь, нашедшая невѣдомыя истины. И пожары, учиненные ею, говорятъ, что прислужники земли не теряютъ надежды спасти старыя гнѣзда, собрали всѣ силы на защиту воротъ, столпились, зная, что съ первымъ забитымъ мячомъ мы — побѣдители.

Правая щека. Слово „идея" и цифра, означающая союзъ человѣка съ городскимъ строительствомъ.

Лѣвая щека. Изображенъ знакъ, ставящійся на домахъ, для счета ихъ, — знакъ этотъ знаменуетъ связь человѣка съ городскимъ строительствомъ.

ПОЧЕМУ МЫ РАСКРАШИВАЕМСЯ. 115

Ходъ искусства и любовь къ жизни руководили нами. Вѣрность ремеслу поощряетъ насъ, борющихся. Стойкость немногихъ даетъ силы, которыхъ нельзя одолѣть.

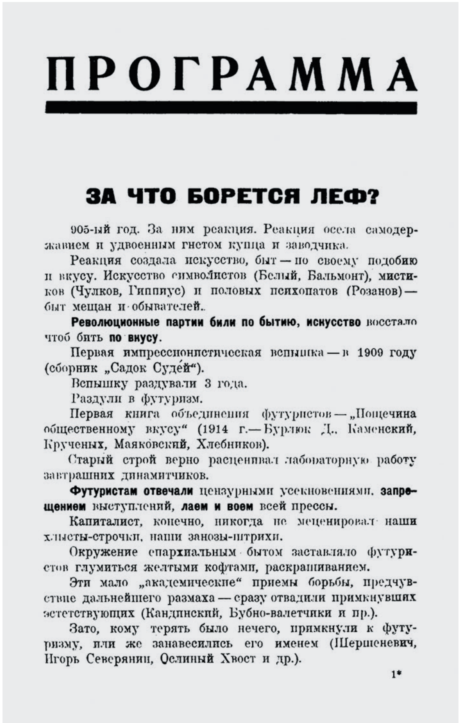
Мы связали искусство съ жизнью. Послѣ долгаго уединенія мастеровъ, мы громко позвали жизнь и жизнь вторгнулась въ искусство, пора искусству вторгнуться въ жизнь. Раскраска лица — начало вторженія. Оттого такъ колотятся наши сердца.

Мы не стремимся къ одной эстетикѣ. Искусство не только монархъ, но и газетчикъ и декораторъ. Мы цѣнимъ и шрифтъ и извѣстія. Синтезъ декоративности и иллюстраціи—основа нашей раскраски. Мы украшаемъ жизнь и проповѣдуемъ—поэтому мы раскрашиваемся.

Раскраска — новыя драгоцѣнности народныя, какъ и все въ нашъ день. Старыя были безсвязны и отжаты деньгами. Золото цѣнилось, какъ украшеніе и стало дорогимъ. Мы же свергаемъ золото и каменья съ пьедестала

М. В. Ле-Дантю, — сподвижникъ г. Ларіонова. Автораскраска.

М. Ларіоновъ, Н. Гончарова, И. Здансвичъ. Раскраска исполнена Ларіоновымъ.


ПРОГРАММА

ЗА ЧТО БОРЕТСЯ ЛЕФ?

905-ый год. За ним реакция. Реакция осела самодержавием и удвоенным гнетом купца и заводчика.

Реакция создала искусство, быт — по своему подобию и вкусу. Искусство символистов (Белый, Бальмонт), мистиков (Чулков, Гиппиус) и половых психопатов (Розанов) — быт мещан и обывателей.

Революционные партии били по бытию, искусство восстало чтоб бить **по вкусу**.

Первая импрессионистическая вспышка — в 1909 году (сборник „Садок Судей").

Вспышку раздували 3 года.

Раздули в футуризм.

Первая книга объединения футуристов — „Пощечина общественному вкусу" (1914 г. — Бурлюк Д., Каменский, Крученых, Маяковский, Хлебников).

Старый строй верно расценивал лабораторную работу завтрашних динамитчиков.

Футуристам отвечали цензурными усекновениями, **запрещением** выступлений, **лаем и воем** всей прессы.

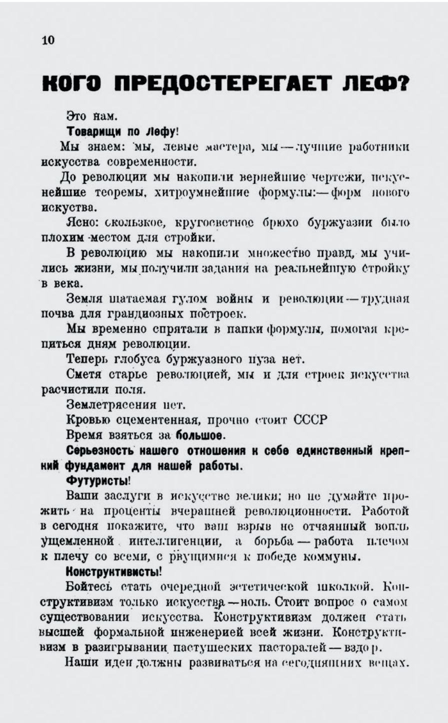
Капиталист, конечно, никогда не меценировал наши хлысты-строчки, наши занозы-штрихи.

Окружение епархиальным бытом заставляло футуристов глумиться желтыми кофтами, раскрашиванием.

Эти мало „академические" приемы борьбы, предчувствие дальнейшего размаха — сразу отвадили примкнувших эстетствующих (Кандинский, Бубно-валетчики и пр.).

Зато, кому терять было нечего, примкнули к футуризму, или же занавесились его именем (Шершеневич, Игорь Северянин, Ослиный Хвост и др.).

1*


10

КОГО ПРЕДОСТЕРЕГАЕТ ЛЕФ?

Это нам.

Товарищи по Лефу!

Мы знаем: мы, левые мастера, мы — лучшие работники искусства современности.

До революции мы накопили вернейшие чертежи, искуснейшие теоремы, хитроумнейшие формулы: — форм нового искусства.

Ясно: скользкое, кругосветное брюхо буржуазии было плохим местом для стройки.

В революцию мы накопили множество правд, мы учились жизни, мы получили задания на реальнейшую стройку в века.

Земля шатаемая гулом войны и революции — трудная почва для грандиозных построек.

Мы временно спрятали в папки формулы, помогая крепиться дням революции.

Теперь глобуса буржуазного пуза нет.

Сметя старье революцией, мы и для строек искусства расчистили поля.

Землетрясения нет.

Кровью сцементенная, прочно стоит СССР

Время взяться за **большое**.

Серьезность нашего отношения к себе единственный крепкий фундамент для нашей работы.

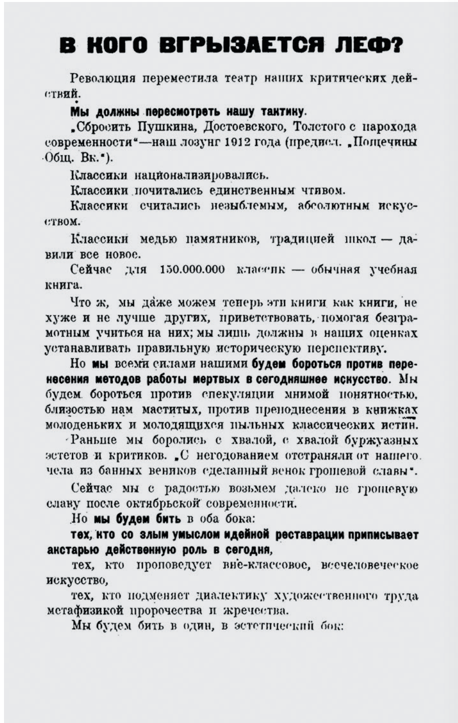
Футуристы!

Ваши заслуги в искусстве велики; но не думайте прожить на проценты вчерашней революционности. Работой в сегодня покажите, что ваш взрыв не отчаянный вопль ущемленной интеллигенции, а борьба — работа плечом к плечу со всеми, с рвущимися к победе коммуны.

Конструктивисты!

Бойтесь стать очередной эстетической школкой. Конструктивизм только искусства — ноль. Стоит вопрос о самом существовании искусства. Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни. Конструктивизм в разыгрывании пастушеских пасторалей — вздор.

Наши идеи должны развиваться на сегодняшних вещах.


В КОГО ВГРЫЗАЕТСЯ ЛЕФ?

Революция переместила театр наших критических действий.

Мы должны пересмотреть нашу тактику.

„Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности" — наш лозунг 1912 года (предисл. „Пощечины Общ. Вк.").

Классики национализировались.

Классики почитались единственным чтивом.

Классики считались незыблемым, абсолютным искусством.

Классики медью памятников, традицией школ — давили все новое.

Сейчас для 150.000.000 классик — обычная учебная книга.

Что ж, мы даже можем теперь эти книги как книги, не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться на них; мы лишь должны в наших оценках устанавливать правильную историческую перспективу.

Но **мы** всеми силами нашими **будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство**. Мы будем бороться против спекуляции мнимой понятностью, близостью нам маститых, против преподнесения в книжках молоденьких и молодящихся пыльных классических истин.

Раньше мы боролись с хвалой, с хвалой буржуазных эстетов и критиков. „С негодованием отстраняли от нашего чела из банных веников сделанный венок грошевой славы".

Сейчас мы с радостью возьмем далеко не грошевую славу после октябрьской современности.

Но **мы будем бить** в оба бока:

тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает акстарью действенную роль в сегодня,

тех, кто проповедует вне-классовое, всечеловеческое искусство,

тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества.

Мы будем бить в один, в эстетический бок:

14
Журнал «ЛЕФ». Москва, 1923.
№ 1. С. 1, 8, 10
Статьи «За что борется ЛЕФ?»,
«В кого вгрызается ЛЕФ?»,
«Кого предостерегает ЛЕФ?»
Бумага, типографская печать
Частное собрание

Ирина Горлова

художники говорят. о формах само-репрезентации на страницах журнала «а—я»

В одном из японских коанов на вопрос: как нам избавиться от принятия пищи и ношения одежды, которые мешают духовной жизни, — мудрец ответил: «Носи одежду и принимай пищу».

Римма и Валерий Герловины[1]



15
валентин серов
художники сергей шаблавин, игорь шелковский, римма герловина, иван чуйков, леонид соков, валерий герловин, александр юликов на выставке в мастерской леонида сокова (большой сухаревский пер., 7) в рамках «весенних квартирных выставок»
май 1976
фотопленка, черно-белый негатив
архив валентина серова, москва

В мае 1977 года Игорь Шелковский отправляет будущему московскому редактору журнала «А–Я» Александру Сидорову письмо, где говорит о вдохновляющих его перспективах, о которых тот должен вскоре узнать, и приглашает к активному сотрудничеству. В чем заключаются перспективы, или «наше дело», автор послания прямо не объявляет, но пишет о том, что для его осуществления нужно иметь «наибольшее количество слайдов с работ наибольшего количества авторов»[2]. В последующие месяцы из переписки Шелковского с Риммой и Валерием Герловиными и Иваном Чуйковым постепенно становится понятно, что речь идет о проекте будущего журнала. Лишь спустя полгода, в декабре, Шелковский получает от Сидорова письмо, не только раскрывающее историю возникновения «нашего дела», но и подробно обрисовывающее программу действий.
Из этого многостраничного текста становится понятно, что проект первого номера «А–Я» уже разработан, основу его должна составить выставка, прошедшая в 1976 году в мастерской Леонида Сокова, а главными героями номера объявлены ее участники, то есть сам Игорь Шелковский, Иван Чуйков, Сергей Шаблавин, Римма и Валерий Герловины, Александр Юликов и хозяин мастерской ил. 15. Среди других художников, материалы о творчестве которых Шелковский еще ранее просил прислать в Париж из Москвы, фигурируют Эрик Булатов, Олег Васильев, Илья Кабаков,

[1] *Герловина Р. А., Герловин В. М.* Римма и Валерий Герловины: [художники о себе] // А–Я. 1979. № 1. С. 17.
[2] Переписка художников с журналом «А–Я»: в 2 т. / ред. И. С. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1: 1976–1981. С. 93.

Борис Орлов, Ростислав Лебедев, Дмитрий Пригов, Андрей Гросицкий, Сергей Есаян ил. 16. Все они, за редким исключением, и образуют в дальнейшем основной круг «А–Я». В процессе подготовки журнала участники, ведущие оживленную переписку, неоднократно выражают озабоченность по поводу поиска авторов как программной теоретической статьи, так и текстов о творчестве отдельных художников[3]. Обсуждая «издание предельно скромное, небольшое по объему, содержательное, не претенциозное… объективное, по мере сил», Игорь Шелковский подчеркивает «главную цель» — «помочь художникам, стать для них подобием маленького зеркала, в котором они могли бы увидеть свои достоинства и недостатки, отчасти заменить им недостающие выставки»[4]. Пребывая в статусе неофициальных, художники, с которыми собирался знакомить читателя «А–Я», не были в те годы предметом изучения советской художественной критики, они появлялись на страницах периодических изданий лишь в качестве объектов порицания, насмешек, персонажей язвительных фельетонов. Анализом, интерпретацией, описанием и обоснованием их творчества занимались немногие друзья, в основном не искусствоведы, а философы, культурологи, филологи, но главный удар приняли на себя сами субъекты исследования и их коллеги по цеху. Необходимость и оправданность саморепрезентации были подготовлены условиями социального бытования неофициального искусства, понуждавшими к самоорганизации, а также объединением в дружеские союзы, группировавшиеся вокруг мастерских, устройством квартирных выставок у сочувствующих знакомых, которые были и первыми коллекционерами, обсуждениями работ друг друга, совместными проектами и т. п. Многие художники поколения 1960-х и особенно 1970-х годов стали теоретиками, критиками, аналитиками и хроникерами собственного творчества. В первом же номере журнал, не являющийся, как было



16
борис орлов
групповой портрет с лентами. 1987
бронза, эмаль
45 × 36 × 16
фонд «прометей», москва

[3] «Затем (пока мечта) — большая статья на хорошем философском уровне о современном искусстве. Примерно в таких аспектах: продолжение традиций или разрыв с ними, отказ от строгих эстетических категорий, разрушение стереотипов и демифологизация всех устоявшихся символов, канон и выход из канона (или за его пределы), трансформационные изменения грамматики и самого языка искусства, творчество как экзистенциальный акт и феноменальность творчества, проблемы большого стиля и культуры, искусство индивидуальное и искусство социума и т. д.» (А. И. Сидоров — И. С. Шелковскому. 14.12.1977 // Переписка художников с журналом «А–Я». Т. 1. С. 125).

[4] И. С. Шелковский — А. И. Сидорову. 24.02.1978 // Там же. С. 153.

заявлено в «манифесте» издания, «рупором определенной группировки», передал этот «рупор» для самоописания ряду художников. Среди них — члены сложившейся в период двухлетней подготовки редколлегии, они же экспоненты выставки в мастерской Сокова: Иван Чуйков, Римма и Валерий Герловины, а также один из героев статьи Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм» Франциско Инфанте. В дальнейшем на страницах «А–Я» были опубликованы автобиографические эссе, философские размышления и комментарии к отдельным проектам Александра Косолапова, Михаила Кулакова, Александра Нея, Михаила Чернышова, Якова Виньковецкого, Виктора Пивоварова, Ильи Кабакова. В пятом выпуске журнала вышел обширный материал «Московские художники о Малевиче» со статьей Бориса Гройса, предваряющей тексты Эрика Булатова, Олега Васильева, Ильи Кабакова, в которых через разговор о фигуре автора «Черного квадрата» художники в той или иной форме озвучивали свои стратегии. Тексты Кабакова появлялись на страницах журнала трижды, несмотря на то что его творчеству были посвящены также и статьи ведущих авторов журнала «А–Я» Бориса Гройса и Виталия Пацюкова. Все перечисленные публикации — всего лишь часть из значительного корпуса материалов, отправленных художниками по запросу Шелковского, но не уместившихся в семь номеров журнала или отклоненных строгим издателем, следившим не только за полнотой информации, способной объяснить читателю творческие интенции авторов, но и за ясностью изложения авторских позиций. В случае, если текст оказывался слишком сложным, нечитаемым и непереводимым, как правило, он заменялся на статью критика или другого художника, оказавшегося более способным, по мнению редакторов, описать суть открытий своего товарища по цеху. Еще одним способом, неоднократно использовавшимся для того, чтобы познакомить художников друг с другом и с читателями, были интервью, в частности Бориса Гройса с Эриком Булатовым, Игоря Шелковского с Михаилом Рогинским и Юрием Купером, Виктора Тупицына с Генрихом Худяковым, Карла Аймермахера с Вадимом Сидуром. Интересно отметить, что и исторические материалы о мастерах авангарда 1910–1920-х годов, публиковавшиеся в разделе «Наследие», представляли собой (за исключением статей Игоря Дыченко о творчестве Александра Богомазова, Н. Н. о Павле Филонове, К. Кора о Михаиле Матюшине, «Комплекс Малевича» Игоря Голомштока) не аналитические тексты искусствоведов, но манифесты, автобиографии и дневниковые записи самих художников: Казимира Малевича, Павла Филонова, Михаила Матюшина, а также письма Михаила Ларионова и Василия Чекрыгина, сопровождавшиеся, как правило, небольшими предисловиями, биографическими справками или характеристиками. Эти «голоса», озвучивающие позиции из первых уст, дают повод увидеть показательную разницу между искусством, претендующим на изменение мира, каким мыслил себя русский авангард, и искусством 1970–1980-х годов — «новым, ярким и независимым», которое пропагандировал журнал «А–Я».

Декларативные манифесты, теоретические трактаты, воззвания и «руководства к действию» авангардистов, в первую очередь Казимира Малевича, и даже лирическая проповедь будущей философии «расширенного смотрения» Михаила Матюшина, появившаяся в его дневнике в 1915 году, носят характер учений, обращенных к предполагаемым или реальным ученикам и последователям. Художники круга «А–Я» в основном понимали свою задачу перед современниками не в профетическом ключе, а всего лишь как интерпретаторов и толкователей собственного творчества. Иногда, как в случае Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова, тексты представляли собой отдельные произведения или часть концептуальных проектов. Но чаще всего художники предпринимали попытку разъяснения своего искусства, как будто отвечая на вопросы предполагаемого зрителя или реального собеседника.

«Всякая интерпретация является частичной, ограниченной… Особенно опасна авторская, поскольку, будучи столь же ограниченной, частичной и не более правомочной, чем интерпретация любого зрителя, она, исходя от автора, выглядит более авторитетной и даже обязательной» — так начинает рассказ о себе Иван Чуйков, отмечая, что «наиболее правильно — вообще не комментировать свои работы, оставляя их говорить самих за себя. <…> Самый важный уровень толкования — соотношение концепций и методологии художника с его миросознанием, его философской ориентацией и возможность понять их через его работы. Это уровень молчаливого декларирования, однако толкование на этом уровне — компетенция искусствоведа или философа»[5]. Предупреждая, что его текст — «всего лишь размышления по поводу, одна из многих попыток осмыслить то, что сделано, ни в коем случае не обязательная»[6], Иван Чуйков, подробно останавливаясь на волнующих его вопросах о самой природе изобразительного искусства, соединяющей в себе материальность объекта и иллюзию,— двойственности, попытку преодолеть которую безуспешно предпринял XX век,— признается, что это поражение привело его к работе в поле «исследования, игры, парадоксов, столкновения противоположностей»[7]. Приводя примеры таких опытов в серии живописных

[5] *Чуйков И. С.* Иван Чуйков: [художник о себе] // А–Я. 1979. № 1. С. 12.
[6] Там же. С. 15.
[7] Там же. С. 12.

объектов «Окна», «вывернутых панорам», «проектов для углов комнат» и других, Чуйков замечает, что значение художественного произведения, заложенное в него автором, может претерпеть изменения в результате помещения в иной контекст, в процессе диалога со зрителем и, наконец, просто со временем, в будущем ил. 17, 18.

Если Иван Чуйков, описывая круг своих интересов и отчасти раскрывая генеалогию своего искусства, оставляет зрителю, который вступает во взаимодействие с «предметом», становящимся картиной только в результате этого взаимодействия, право субъективной оценки и толкования, то авторское описа-



17
иван чуйков
окно vii. 1975
дерево, оргалит, эмаль
110 × 80 × 8,5
музей az, москва

опубликовано в журнале «а—я». 1979. № 1. с. 15



18
иван чуйков
панорама 2. 1976
дерево, оргалит, эмаль
43 × 64,5 × 64,5
государственная третьяковская галерея, москва
инв. нт о-117

ние творческого кредо Риммы и Валерия Герловиных выглядит более императивно ил. 19, 20. Прямо заявляющие о концептуальной основе своих практик, оказывающей решающее влияние на форму, характер, «жанр» и даже качество произведений, Герловины рассматривают свои стратегии в контексте национальных особенностей русского искусства вообще:

Не вдаваясь в исследование причин, нам хотелось бы подчеркнуть, что в основе творчества большинства русских деятелей искусства лежит стремление на основе своих философских воззрений, чаще всего интуитивного характера, решать нравственные, религиозные и социальные проблемы. При этом своеобразной чертой такого стремления является в какой-то степени безразличие к формальному совершенству работы. Все отмеченные факторы приводят нас к мысли, что концептуализм имеет самую благодатную почву в России и является наиболее актуальным и животворным этапом русского искусства. <…> В процессе работы мы оба (поодиночке, но почти одновременно) пришли к употреблению простых и лаконичных приемов, не ограниченных определенными рамками, а подчиненных в каждом отдельном случае заданной идее[8].

Как на одну из важнейших особенностей собственного искусства Герловины указывают на «желание изображать идеи, а не предметы», помогая зрителю расшифровать заложенные в произведениях «мифологические ходы»[9] авторскими комментариями.

И Иван Чуйков, и Римма и Валерий Герловины в своем самоанализе подчеркивают «относительность принципа определения ценностей»[10], установку на «освобождение от исторического представления о необходимости, претенциозности и пророчества»[11]. О том, что не все разделяли эти позиции, свидетельствует опубликованный в том же первом номере журнала текст Франциско Инфанте, утверждающий



19
игорь макаревич
валерий герловин со своими работами 1972—1976 годов в квартире в москве. 1976
фотобумага, цветная фотопечать
архив риммы и валерия герловиных, москва

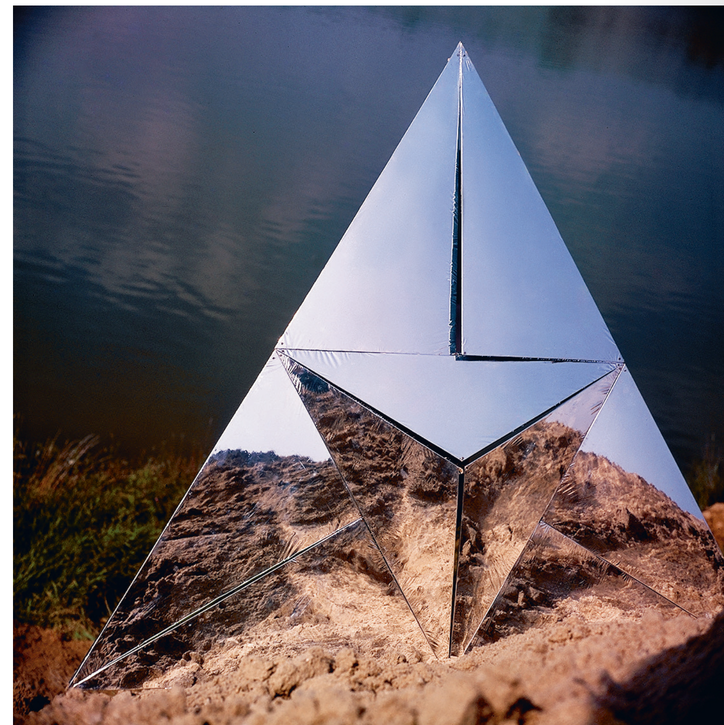


20
неизвестный фотограф
римма герловина со своими работами в квартире в москве. 1976
фотобумага, черно-белая фотопечать
архив риммы и валерия герловиных, москва

8 *Герловина Р. А., Герловин В. М.* Указ. соч. С. 17.
9 Там же. С. 18.
10 Там же. С. 17.
11 Там же. С. 19.

веру в возможность найти и установить новые принципы формообразования в искусстве ил. 21–23. Ставя перед собой задачу поиска «метафор бесконечности» мира и провозглашая необходимость участия «технологии в искусственных построениях», Инфанте призывает «вновь и вновь» обращаться «к гениям Малевича, Дюшана, Родченко, Клее, Мондриана… которые показали ЖИЗНЬ ФОРМЫ»[12]. Возможности актуализации открытий авангарда и модернизма, новый шаг в «освоении формы искусственности на пластическом уровне»[13] Инфанте видит во взаимодействии искусственного и природного начал: «…актуальной формой мне представляется весь сложнейший сплав искусственного мира, с его отношением к несравненно еще более сложному, пока, миру природы»[14]. По его мнению, именно «примеры искусственных построений так или иначе моделируют скрытые в природе механизмы ее действия»[15].





21, 22
франциско инфанте
артефакты из цикла
«жизнь треугольника». 1977
фотобумага, цветная фотопечать
50 × 50 (каждый)
архив семьи инфанте, москва

ил. 21 опубликована в журнале «а–я». 1979. № 1. с. 38

В 1976 году, когда был написан этот текст, опубликованный спустя три года, еще не была сформулирована знаменитая концепция артефакта, и Инфанте применяет здесь в качестве основного термина слово «искусственность», подразумевая под этим построение «формы на использовании технологических возможностей», а свои инсталляции на природе называет «играми», акцентируя перформативную составляющую процесса создания произведения: «Действие игры строится спонтанно, т.е. непредвиденные моменты, которые постоянно возникают в процессе формирования игры, врываясь, обогащают общее действие, направляя его по неизведанному пути, проявляясь в доступном, непредрешенном

[12] *Инфанте Ф.* Франциско Инфанте: [художник о себе] // А–Я. 1979. № 1. С. 41.
[13] Там же. С. 41.
[14] Там же. С. 40–41.
[15] Там же. С. 39.



23
нонна горюнова
франциско инфанте
на съемках артефактов из цикла
«очаги искривленного пространства»
на озере сенеж. 1979
цифровая копия с авторского негатива
архив семьи инфанте, москва

многообразии»[16]. Эта спонтанность, непредсказуемость результата, возможно, и обусловила долговечность «жизни формы» художника, до настоящего времени сохраняющего верность своей стратегии. Причисленный в статье Бориса Гройса, открывающей тот же первый номер журнала, к избранным представителям «московского романтического концептуализма», Инфанте, что доказывает и его «манифест», по-прежнему «наследует по стилю тому направлению европейского и русского авангарда, которое ставило своей целью переустройство мира»[17].

Верность идеям «настоящего» искусства демонстрируют и Яков Виньковецкий, разбирающий «процесс восприятия живописи» на примере искусства абстрактного

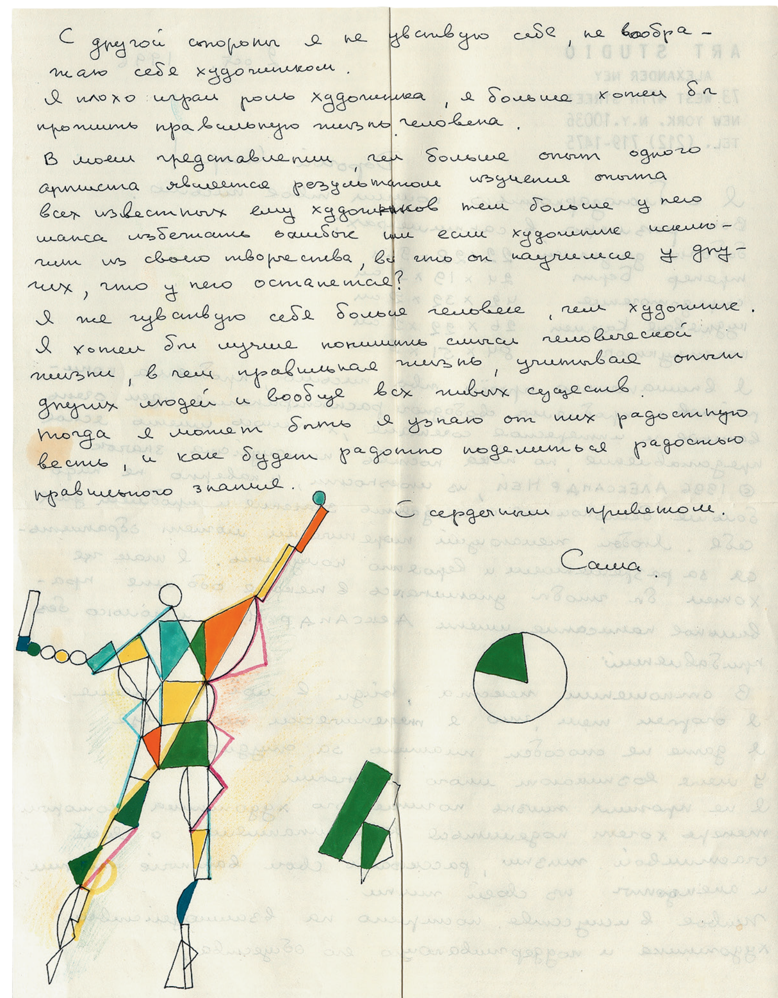
[16] *Инфанте Ф.* Указ. соч. С. 40.
[17] *Гройс Б. Е.* Московский романтический концептуализм // А–Я. 1979. № 1. С. 10.

экспрессионизма[18], Александр Ней, ищущий «красоту гармонии и правильных построений»[19], и Михаил Кулаков, убеждающий читателя, что «деятельность артиста» есть «постоянный поиск уникального и единственного жеста, с помощью которого завершается рождение образа»[20] ил. 24.

Если для Михаила Кулакова искусство — «драма, разворачивающаяся в картинной плоскости, драма между спонтанными стихиями природы и волеизъявлением творца»[21], то для Александра Косолапова «искусство не выдержало сравнения с жизнью», ставшей источником его опытов с реальностью, на характер которых повлиял «особый способ ви́дения» обэриутов, парадоксальным образом, через «освобождение предмета» от всех логических связей, приводящий «к углублению в смысл вещи, к ее мифологическому контексту»[22], к «протообразу» ил. 25.

Автобиографический тест Михаила Чернышова, вошедший позднее в изданную в Нью-Йорке книгу «Москва 1961–1967»[23], не похож на все остальные формы саморепрезентации на страницах «А–Я». Ясным, лаконичным, живым языком Чернышов рассказывает историю формирования его творческих интересов и пристрастий, перечисляет источники и имена художников, оказавших на него влияние, описывает основной круг общения. Несмотря на «деловой» характер повествования, на краткость изложения информации, этот текст представляет собой не только важный документ, но и увлекательный рассказ, раскрывающий атмосферу художественной жизни Москвы 1960–1970-х годов ил. 26, 27.

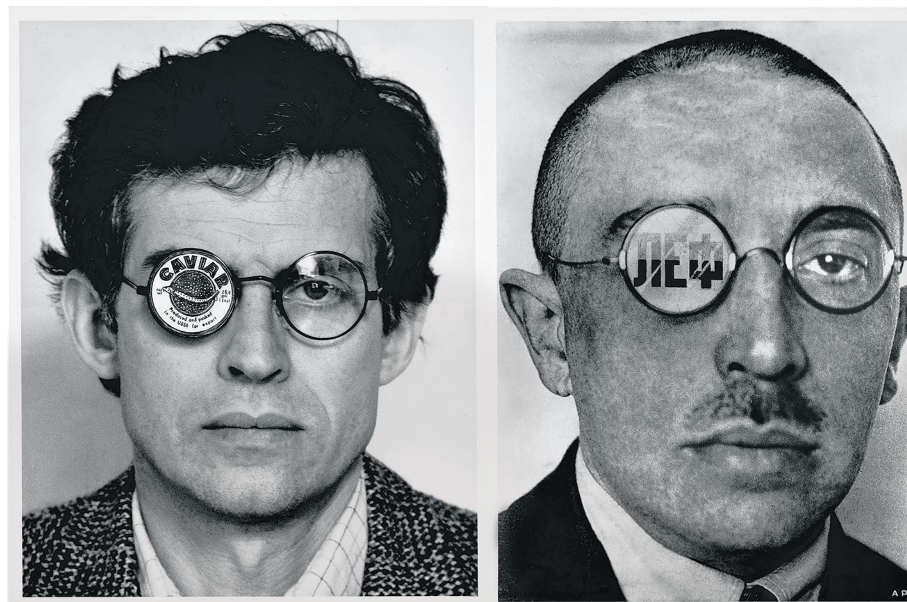
Виктор Пивоваров, самый «романтический» представитель московского концептуализма, в своих лирических и ироничных комментариях, вошедших позднее в альбом «Прямоугольник, который стремится стать кругом», как будто предлагает собственную, «инфантильную» версию одной из центральных теорий авангарда — философии «зоркого ведания» Михаила Матюшина: «Я думаю, что так же, как есть смысл в каждом листочке дерева, так есть смысл в каждом моем рисунке. Творческий акт не обязательно состоит в создании какой-то вещи, какого-либо произведения. Можно просто сидеть и смотреть в окно, и это будет творческий акт»[24] ил. 28, 29. Эти и другие «исповедальные» заметки о возможных формах искусства, о себе и «открытой картине» воспринимаются как ироничные перевертыши, нежные пародии

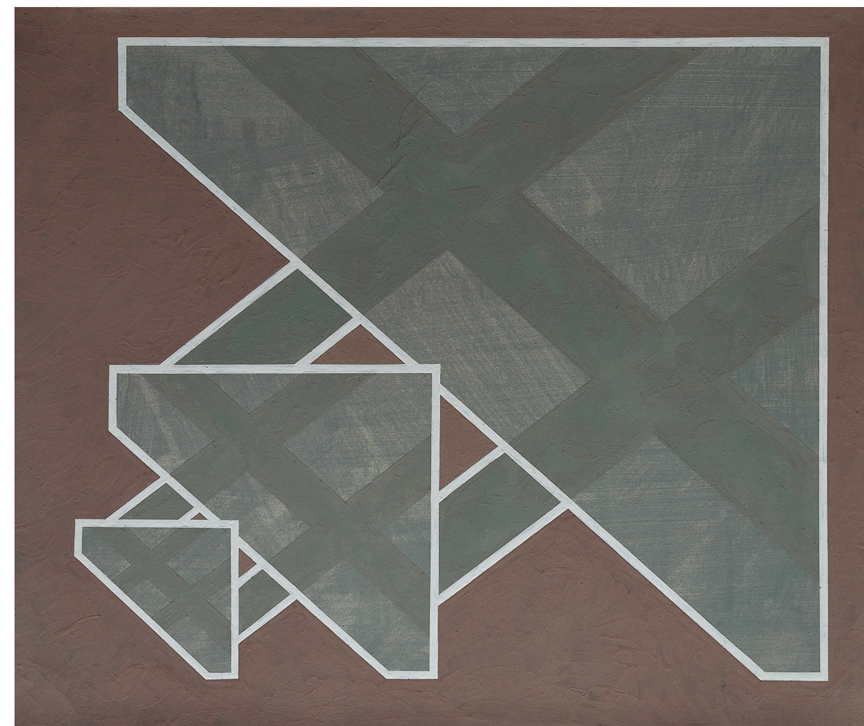

С другой стороны я не чувствую себя, не воображаю себя художником.
Я плохо играл роль художника, я больше хотел бы прожить правильную жизнь человека.
В моем представлении, чем больше опыт одного артиста является результатом изучения опыта всех известных ему художников тем больше у него шанса избежать ошибок или если художник исключит из своего творчества, всё что он научился у других, что у него останется?
Я не чувствую себя больше человеком, чем художник.
Я хотел бы лучше понимать смысл человеческой жизни, в чем правильная жизнь, учитывая опыт других людей и вообще всех живых существ.
Тогда я может быть я узнаю от них радостную весть, и как будет радостно поделиться радостью правильного знания.
С сердечным приветом.
Саша.

24
письмо александра нея
игорю шелковскому. 2 октября 1996
бумага (бланк), перьевая (?) ручка,
цветной карандаш, фломастер
21,2 × 27,9
архив журнала «а–я».
переписка игоря шелковского
архив музея современного искусства
«гараж», москва
aya-1996-d21926

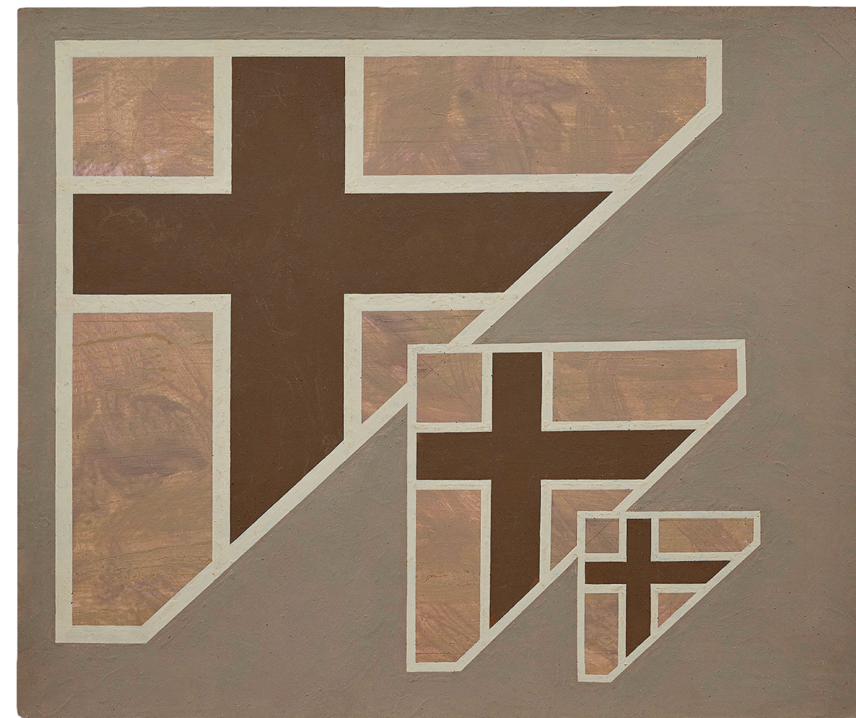
[18] *Виньковецкий Я. А.* Яков Виньковецкий: [художник о себе] // А–Я. 1981. № 3. С. 25–30; *Его же.* Живопись как процесс и результат // А–Я. 1986. № 7. С. 35–40.
[19] *Ней А.* О моем творчестве // Там же. 1983. № 5. С. 24.
[20] *Кулаков М. А.* Михаил Кулаков: [художник о себе] // Там же. 1981. № 3. С. 37.
[21] Там же. С. 36.
[22] *Косолапов А. С.* Александр Косолапов: [художник о себе] // А–Я. 1980. № 2. С. 32–33.
[23] *Чернышов М. И.* Михаил Чернышов: [художник о себе] // Там же. 1984. № 6. С. 5–7.
[24] *Пивоваров В. Д.* Виктор Пивоваров: [художник о себе] // А–Я. 1984. № 6. С. 18.

25
александр косолапов
икра — леф. 1982
цитируется фотомонтаж
александра
родченко «шарж на осипа
брика» (1924)
фотобумага, черно-белая
фотопечать
70 × 100
предоставлено автором



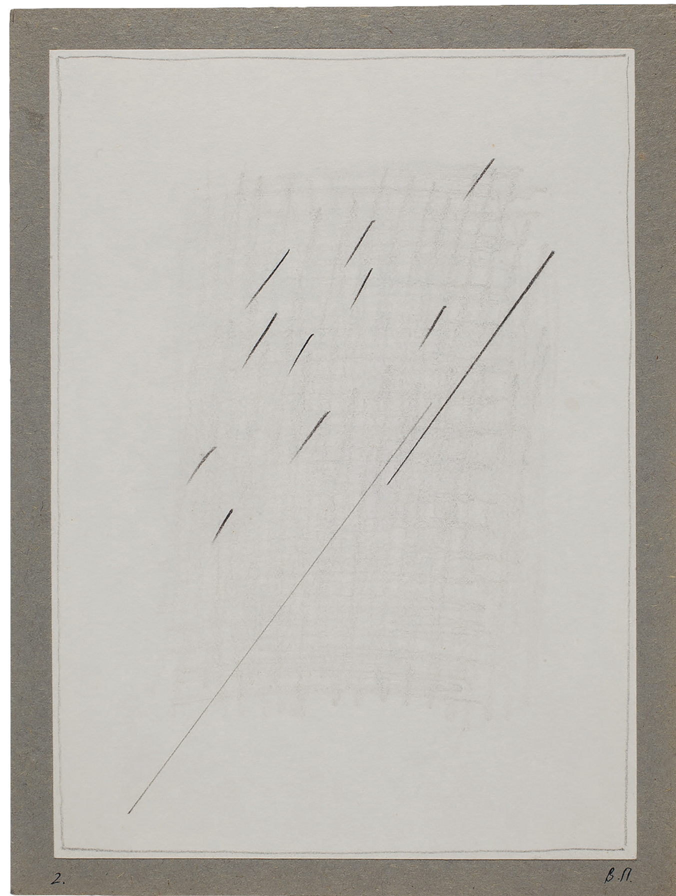


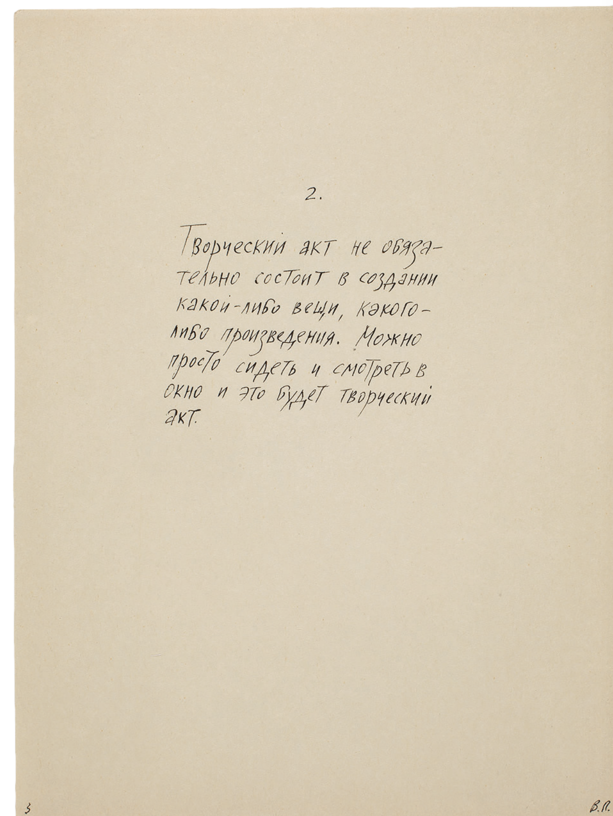
26, 27
михаил чернышов
удвоение. 1977
картон, гуашь
45 × 54 (каждая работа)
музей az, москва



на дневниковые записи Матюшина, опубликованные в том же номере журнала: «Человек нового творчества видит во всем устремления творящей жизни (жизнь кристалла), не набирает, а отдает, стремясь уплотненной сущностью частей жизни к единому, и в этом поступательном, а не обратном ходе творит не беря, а отдавая»[25].

Среди текстов Ильи Кабакова, размещенных в журнале, нет прямо интерпретирующих его практики или выражающих творческое кредо автора. Следуя избранной им тактике «ускользания», Илья Кабаков остроумно и виртуозно, в форме философских притч, через рассказы «о другом», например о гоголевских персонажах Ноздрёве и Плюшкине, описывает состояние и общества, и художественной жизни. Если Эрик Булатов и Олег





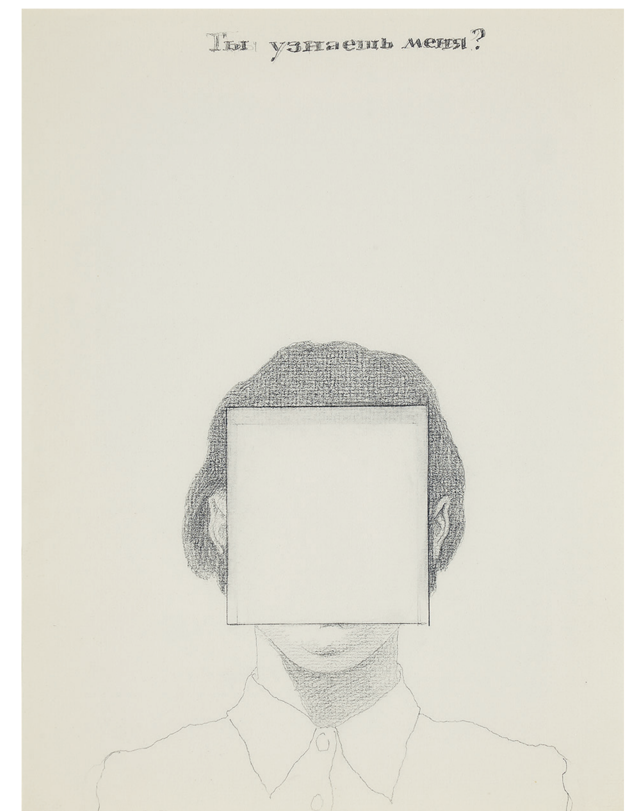
28, 29
виктор пивоваров
листы из альбома
«прямоугольник, который стремится
стать кругом». 1981–1982
бумага, тушь, перо
21 × 16 (каждый)
государственный музей изобразительных искусств имени а. с. пушкина,
москва
инв. р–20825
инв. р–20826

Васильев, размышляя об искусстве Казимира Малевича, излагают в своих текстах важнейшие для них тезисы, раскрывающие понятия пространства, света, цвета в живописи, понимание роли и «организации», построения картины, то Кабаков на соседних страницах предъявляет читателям ироничное эссе «В будущее возьмут не всех», в котором решительно отмежевывается от истинного пути «в новый горний мир», пути «вперед — только с Малевичем». А шедевр литературного жанра «Рассуждение о восприятии трех слоев, трех уровней, на которые распадается обыкновенная анонимная печатная продукция:

[25] *Матюшин М. В.* Дневник. 1915–1916 // Там же. С. 49.

квитанции, справки, меню, талоны, билеты и т.п.»[26] не только открывает одну из важнейших для понимания творчества Ильи Кабакова тему — побеждающего изображение «белого», но и представляет собой пародию на теорию о великом «белом ничто».

Тексты художников о себе появились на страницах первого журнала о современном искусстве как вынужденная мера — слишком узок был круг специалистов, способных предъявить читателю и зрителю искусство художников, которых называли нонконформистами[27]. Однако в результате именно эти материалы, получившие дальнейшее развитие в книгах художников или вошедшие в состав концептуальных произведений, стали ценным источником для дальнейшего изучения и осмысления искусства мастеров, имена которых являются частью большой истории искусства. Как говорил Кабаков, «в случае понимания “белого” как самодостаточной полноты, как самостоятельной реальности, тот же самый текст получает, наоборот, дополнительное, расширительное значение, выявляя свои подтексты, обертоны»[28] ил. 30.



30
виктор пивоваров
лист из альбома «лицо». 1975
бумага, графитный карандаш
32,7 × 24,7
дар в. д. пивоварова в 2010 году
государственная третьяковская
галерея, москва
инв. нт гф–234/1–20

[26] *Кабаков И. И.* Илья Кабаков: [художник о себе] // А–Я. 1984. № 6. С. 24–32.
[27] Если в первом номере журнала большая часть публикаций в рубрике «Мастерская» представляет собой тексты художников о себе и о других художниках, то в последующие годы они постепенно «вытесняются» критическими статьями, в том числе пересматривающими или развивающими самоопределения авторов, опубликованные ранее.
[28] *Кабаков И. И.* Указ. соч. С. 31.

журнал «интернационал искусства». новые материалы*

В третьем номере журнала «А–Я» в 1981 году был опубликован текст Казимира Малевича «Новаторам всего мира» с таким предисловием: «Статья была написана в 1919 году для сборника “Интернационал искусств”, который был набран, но так и не вышел в свет. Среди материалов неизданного сборника предполагались статьи В. Татлина (“Инициативная единица в творчестве коллектива”), С. Дымшиц-Толстой (“Интуиция — основа свободного творчества”), В. Хлебникова (“Колесо рождений. Голова Вселенной. Время в пространстве”), статьи В. Ермолаевой, М. Матюшина и Вяч. Иванова.

В переводе на французский текст будет напечатан в готовящейся к изданию книге: K. S. Malevitch, INEDITS I, La Lumière et la Couleur (textes de 1918–1926) traduit par J. Cl. Marcadé et Sylviane Siger. Losanne, L’Age d’Homme.

На русском и английском языках статья публикуется впервые»[1].

Символично, что этот текст, пусть и с некоторыми неточностями в предуведомлении, впервые появляется в «А–Я» — издании, которое так же, как и «Интернационал искусства», являлось международным журналом о современном русском искусстве. В архиве ИЗО Наркомпроса[2] сохранились статьи и тезисы художников с резолюцией Давида Штеренберга, а также эскизы обложек, выполненные Софьей Дымшиц-Толстой и Алексеем Моргуновым[3].

«Интернационал искусства» задумывался как печатный орган при Международном бюро Московского отдела ИЗО Наркомпроса, которое было основано в конце 1918 года с целью «объединения передовых бойцов нового искусства во имя строительства новой всемирной художественной культуры»[4]. В состав бюро входили Анатолий Луначарский, Давид Штеренберг, Николай Пунин, Владимир Татлин, Софья Дымшиц-Толстая. На первом заседании редакционной коллегии 14 марта 1919 года было выбрано предложенное Малевичем название журнала. Так как одной из задач и организации в целом, и журнала в частности было установление связей с радикальными художественными группировками европейских стран, то в первую очередь были написаны воззвания и обращения к единомышленникам: «Художникам всего мира» Штеренберга, обращение к итальянским художникам Малевича, обращение к художественной молодежи Запада, воззвания к американским и французским художникам, написанные Владимиром Татлиным и Алексеем Моргуновым, а также обращения к английским, японским, китайским коллегам[5]. Написать статьи по теоретическим проблемам современного искусства и литературы изъявили желание, помимо вышеназванных художников, Иван Аксёнов, Андрей Белый, Осип Брик, Вера Ермолаева, Вячеслав Иванов, Нина Коган, Павел Кузнецов, Алексей Моргунов, Михаил Матюшин, Сергей Поляков, Алексей Топорков, Велимир Хлебников. В вестнике ИЗО Наркомпроса «Искусство» 5 сентября 1919 года был опубликован анонс о выходе «в ближайшее время» первого номера «Интернационала искусства», однако из-за бумажного дефицита[6] издание так и не было осуществлено. На сегодняшний день часть архивных текстов была опубликована и прокомментирована исследователями, издавались также и обзорные статьи о журнале[7]. Но собранные воедино под одной обложкой статьи и тезисы всё еще ожидают своего публикатора, который сможет осуществить выпуск «Интернационала искусства» столетие спустя.

От составителей

* Тексты публикуются с сохранением стилистических особенностей оригиналов. Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами.— *Примеч. ред.*

1 *Малевич К. С.* Новаторам всего мира // А–Я. 1981. № 3. С. 45. — *Здесь и далее — примеч. сост.*

2 Документы Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения РСФСР хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (Москва). Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 32–36.

3 Для обложки первого номера журнала был утвержден эскиз К. Малевича, который в настоящее время хранится в музее Стеделейк (Нидерланды), куда он поступил из собрания Николая Харджиева (№ 4.2001[124]).

4 «Международное Бюро при Отделе Изобразительных Искусств» // Искусство: Вестник Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению. Москва, 1919. № 1. С. 2.

5 Из отчета Отдела изобразительных искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. Петроград, 1919. № 1. С. 78.

6 Существует несколько версий, почему не был издан «Интернационал искусства». Согласно одной из них, весной 1919-го в Москве и Петрограде развернулась кампания гонений на футуристов, в результате которой под предлогом недостатка бумаги была закрыта газета Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса «Искусство коммуны» (последний номер вышел 13 апреля), а также приостановлено издание ряда намеченных к печати книг. По другой версии, выход издания был остановлен после обследования инспектором Народного комиссариата государственного контроля осенью 1919 года деятельности Международного бюро, в результате которого был сделан вывод о нецелесообразности выпуска журнала.

7 *Харджиев Н. И.* Интернационал искусства. Из материалов по истории советского искусства // Russian Literature. Netherlands: Elsevier BV, 1974. Vol. 3. Issue 1. P. 55–57. Издана повторно в: *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: в 2 т. М.: RA, 1997; *Янгиров Р. М.* «Великий красный лик» авангарда: Василий Кандинский и «Интернационал искусств». (Новые материалы и документы) // Wiener Slawistischer Almanach. 1998. № 42. С. 129–146; *Парнис А. Е.* Хлебников и неосуществленный журнал «Интернационал искусства» (1919). Новые материалы // На рубеже двух столетий: сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / сост.: В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: Новое литературное обозрение; СПб.: ИРЛИ РАН, 2009. С. 530–556; Международное бюро отдела ИЗО Наркомпроса (протоколы заседаний) / вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. В. Крусанова // Русская литература. СПб.: Наука, 2017. № 3. С. 113–127.

Софья Дымшиц-Толстая

интуиция — основа живого творчества

Тезисы

Интуиция, тесно связанная с моментом зарождения изобретения, есть основа живого творчества, ставящего себе целью изобретение.

- В изобретателе оно заложено как элемент человеческого интереса.
- Интуиция возникает и исчезает вместе с процессом изобретения.
- В статике интуиция есть коллектор изобретения человечества.
- Формула интуиции, заложенная в изобретателе природой, космосом, тем же стремлением к усовершенствованию, как мы это наблюдаем в природе.
- Интуиция, как идеальная формула, требует от изобретателя распланировки всех ценностей соответственно себе. Столкнувшись с культурой, нивелируя последнюю, переходит из статики в динамику.
- Чем богаче культура — опыт, тем мучительнее происходит борьба между интуицией и культурой,— ибо интуиция есть коллектор не культур, а изобретений и, следовательно, культуре противоположна. От взаимной борьбы начинают перемещаться ценности как интуиции, так и культуры. Интуиция, беря от культуры частицы, ей родственные, всасывает их и, как нечто совершенное, со стремлением к ее идеальной архитектонике, соответственно сама видоизменяется. Достигнув вновь формулы, близкой к космосу, интуиция уходит в статику. Этот момент и есть момент изобретения.

<…>

[С резолюцией Д. П. Штеренберга]

Российский государственный архив
литературы и искусства, Москва
Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 1020. Л. 1.
Публикуется впервые

Владимир Татлин

инициативная единица в творчестве коллектива

Тезисы

1. Инициативная единица есть собиратель ЭНЕРГИИ коллектива, направленная к познанию и изобретению.

2. Инициативная единица служит контактом между изобретением и творчеством коллектива.

3. Жизнеспособность коллектива подтверждается количеством выделяемых им инициативных единиц.

4. Инициативная единица является точкой преломления творческого коллектива и дает идее реальное существование.

5. Искусство, будучи всегда связанным с жизнью, в момент смены политического строя (смены потребителя — коллектива) в лице художника, оказавшись оторванным от коллектива, переживает острую революцию. Революция усиливает импульс изобретения. Вот почему расцвет искусства бывает вслед за революцией, когда взаимоотношения инициативной единицы к коллективу ясно обозначены.

6. Изобретение всегда является разрешением импульсов коллектива, а не индивидуума.

Мир чисел, как самый близкий к архитектонике искусства, дает нам: 1) подтверждение существования изобретателя, 2) полную органическую связь единицы с собирательным числом. Ошибки нет в примере Хлебникова. 1) «В ряду естественных чисел есть рассеянные простые числа, неделимые и неповторяющиеся. Каждое из этих чисел несет с собой свой новый числовой мир. Из этого следует, что и среди чисел существуют числа-изобретатели». 2) «Если мы возьмем принцип сложения, то, приложив к тысяче единиц еще одну, приход и уход единицы будет незаметен. Если мы возьмем принцип умножения, то единица положительная, помноженная на тысячу, делает положительной всю тысячу. Из этого следует, что существует полная органическая связь между единицей и собирательными числами»[8].

[С резолюцией Д. П. Штеренберга]

Российский государственный архив
литературы и искусства, Москва
Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 1015. Л. 1.
Публикуется впервые

8 Татлин приводит цитаты из записной книжки Велимира Хлебникова за 1919 год. Там же записаны и мысли Хлебникова для его тезисов для журнала «Интернационал искусства», например: «Интернационал людей мыслим через интернационал идей наук».

путь знака

Тезисы

1. Знак имеет свой путь и срок развития.

Древняя мистика воплощения знака в животных, отсутствие культуры тела и духа, создающих высокую отвлеченность знака без помощи реальностей. Зоологичность знака египтян.

Греческий знак напитан человеческой зоологичностью веселых здоровых людей-богов.

2. Знак, погружаясь в начало древних сказаний, в своем проявлении проходил через религию, искусство и науку.

Знак христианства в Европе искажен насилием священства, не дававшим ему ничего, кроме слова воплощаться, «не сотвори себе кумира», и только в Средние века, искажая на все лады знак слова, «Благую Весть», разрешилось переходом в реальный портрет божества. Начало перехода знака в живопись.

Знак, перейдя из слова в икону, до конца ее разрушил, изменяясь во времени.

3. Знак не должен повторяться бесконечно, но противно этому утверждается со всей силой пошлости. /Разрез двух измерений./

Искусство постепенно перевело знак тайны в простую реальную жизнь. Так «здоровый реализм» последней половины XIX века свел знак на обыденно-утилитарное наблюдение природы, давая ее слабое движение интуиции.

4. Любой кусок дерева — железа — камня, утвержденных мощной рукой современной интуиции, может выразить сильнее **з н а к** божества, чем его обыкновенная переходящая портретность.

Импрессионизм поднял силу знака ненадолго, будучи сам связан исканием природы в упор, и знак перешел[9].

И знак перешел в высшую динамику интуиции в выражении пространственного продвижения, поднявшись на небывалую высоту, став предвестником громадной революционной мировой волны, в то же время заключившись в странные формы невиданного и непонятного «Нового пространственного Реализма», создал творческий массив из имен всех наций.

Сезанн, Ван Гог, Пикассо, Ларионов, Малевич, Татлин, **Ф и л о н о в**[10] и другие, еще нам неизвестные, но уже развивающие силу бесконечного динамического движения знака, общего для всей вселенной.

Статья

Удар грома — звук гонга — барабана — грубые идолы — первые начертанные знаки: треугольник, квадрат, пятиугольник (пентакль), круг,— все эти знаки в своей чудесной форме таинственно заключали высшую мистику.

Но к ним **п р и в ы к л и** .

Привыкли к храмам, в длении ставшим необычайной величины и красоты, но все-таки потерявшим свою тайну **Б о г а** .

Также привыкли и к ликам, изображавшим высокое,— Мадонна Рафаэля стала Форнариной[11]. Ни один лик Христа не удержал своей тайны, самый упорный византийский — уже сдает.

Любой кусок дерева, железа, утвержденный со всей силой веры, может выразить сильнее идею божества, чем его обыкновенная переходящая человеческая портретность.

Боявшиеся открыть дверь кричали на узкую щель света: «Барабан, гонг, идол — невежество, а гром — трусость дикаря перед силой природы».

Но истинно эти вещи соединяли в себе Бога.

И чудесное **о к о** треугольника, и пентакль, и звезда обеднели, когда их бросили людям, грубым названием исказившим их, как платье, где они потеряли все следы их божественной тайны.

Вот почему Индусы сохранили свои тайны оккультной мистики целые тысячелетия. Прав Израиль, запрятав главную тайну слова **« Б о г »** в массу его имен.

Слово бесконечно медленно покрывает суть души, открывая ее знак.

Тайна должна держаться навсегда сокрытой, выявляя лишь свое действие, а не самый знак.

Дух тем сильнее сотрясает мир, чем больше плоть его разрывается.

Даже Божеству на земле понадобилась бы плоть сильная, неразрушимая, она переходяща и изменчива.

Ни один знак не останется без перемены.

Нет плоти вечной, только дух, творящий с новой силой в измененной им, вновь созданной форме, утверждается для других, идущих за ним, и когда придет конец его действию, изменится и станет вновь другим.

Знак не должен повторяться бесконечно, но его всегда утверждают со всей силой пошлости. /Разрез двух измерений./

Задержанная изменчивость уплотнения накопляет тяжелые от[в]лечения.

Уплотняя, знак делает его себе подобным.

[Заметка на полях: второй /путь знака/]

Знак погружался в древние сказания, выявляясь понемногу, исчезал, переходя из религии в науку или искусство.

Так в Евангелии самые нежные глубокие слова не запрятаны ни во что и тем самым кажутся доступными любому уплотнению и открытию знака.

В Талмуде всё нежное глубокое бережно завернуто в массу человеческой обыденщины, где люди роются, уплотняясь и уплотняя только знаки, им понятные, переходящие и легко изменяющие, не затрагивая видимое только глубокими.

Вот откуда несокрушимая вера в своего Бога.

Бог Израиля велик и в то же время близок, удобен. Постепенно уплотняя свои знаки, они подходят к Евангелию, окультуренные долгой работой над уплотнением и заменой знака Талмуда.

И тогда нежные открытые чувства Евангелия, над которыми они смеялись, не понимая, начинают их привлекать глубиной знака. Но здесь нельзя уплотнить, ткань нежна, и знак, давая волю подхода, рвется от уплотненности, уходя в высокое.

В Индии сила ожидания экстатического чуда так напряженна, что напитала знак, несмотря на всю его глубокую отвлеченность и всю тайну сокрытия от непосвященных.

Чудная сила превращений для ищущих разбивается об уплотненное ожидание.

Факир на одной ноге или зарытый в землю и производящий чудеса.

Дон Кихота не могли уплотнить насмешкой, он до сих пор делается всё тоньше.

Знак, спрятанный в тайну убожества, смешного или странного, недоступен.

Гоголь, желая посмеяться «Мертвыми душами», неожиданно заплакал.

Тайный знак имеет свой путь и срок развития.

Не надо удивляться, если тайный знак передается иногда слабыми устами непосвященных. Значит, исполнились его сроки. Узнали только, что дано.

Самый же знак, спустившись в глубину понимания и приняв плеть слова, в этом движении изменился и снова получил всю власть тайны, с непостижимой силой завернувшись в новую точку сокрытия **з н а к а** .

И в **э т о м** только **с т у п е н и** нашего развития.

[С резолюцией Д. П. Штеренберга]

Российский государственный архив литературы и искусства, Москва
Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 696. Л. 1, 2.
Публикуется впервые

[9] Это предложение есть в машинописном экземпляре тезисов, хранящемся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 133. Л. 1), но отсутствует в варианте тезисов с резолюцией Штеренберга в РГАЛИ.

[10] Фамилия Павла Филонова выделена Матюшиным в варианте тезисов из ИРЛИ.

[11] Форнарина (настоящее имя Маргерита Лути) — натурщица и возлюбленная художника Рафаэля Санти.

List of illustrations

1.
Kazimir Malevich, Alexey Kruchenykh, and Mikhail Matyushin
Declaration of the First All-Russian Congress of Singers of the Future (Futurist Poets). July 20, 1913
Typescript and black ink on paper
35 × 22 (each sheet)
Russian State Archive of Literature and Art, Moscow
Coll. 3145, ser. 1, folder 586, ff. 1–2

2.
Cover and page from the *Impressionist Studio* collection of essays.
St. Petersburg, 1910
Article by Nikolai Kulbin
“Free Art as the Basis of Life”
Letterpress on paper
Private collection

3.
Naum Gabo and Antoine Pevsner
Realist Manifesto. August 5, 1920
Letterpress on paper
54.8 × 72.5
Vladimir Mayakovsky State Museum, Moscow
Inv. Г-5426

4.
El (Lazar) Lissitzky
Manuscript of the article “Overcoming Art”. Fragment. 1921
Black and colour ink on paper
29.3 × 15.5 (each sheet)
Russian State Archive of Literature and Art, Moscow
Coll. 3145, ser. 2, folder 673, f. I, 8

5.
El (Lazar) Lissitzky
Space Construction study plan. 1920
Autograph
Black ink and colour pencil on paper
32.8 × 21
Russian State Archive of Literature and Art, Moscow
Coll. 3145, ser. 1, folder 536, f. 1

6.
Mikhail Matyushin
Declaration “Not art, but life”. 1923
Typescript with corrections on paper
28.7 × 21.5
Russian State Archive of Literature and Art, Moscow
Coll. 3145, ser. 1, folder 695, f. 1

7.
Pavel Filonov
Article “Canon and Law” with marks by Mikhail Matyushin and signature of Pavel Filonov. 1912
Typescript, graphite and red pencil on paper
34 × 22.4 (each sheet)
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg
Coll. 656, ser. 4, folder 48, ff. 1, 1v.

8.
Kazimir Malevich
Article “To the Innovators of the Whole World.” 1919
Typescript with autograph on paper
33.7 × 21.9
Russian State Archive of Literature and Art, Moscow
Coll. 665, ser. 1, folder 32, f. 3

9.
Kazimir Malevich
“We.” 1920
Draft autograph
Colour and graphite pencils on paper
22 × 18
Russian State Archive of Literature and Art, Moscow
Coll. 3145, ser. 1, folder 592, f. 1

10.
Ilya Chashnik
“We, the world revolution of the creative life of mankind”. 1920
Autograph
Colour ink and graphite pencil on paper
13.8 × 11.5
Russian State Archive of Literature and Art, Moscow
Coll. 3145, ser. 1, folder 1030, f. 1

11.
Kino-fot magazine, Moscow, 1922, No. 1, p. 11
Dziga Vertov’s manifesto “We”
Letterpress on paper
Private collection

12.
Alexander Rodchenko
“Who We Are” manifesto. 1922
Layout: Varvara Stepanova
Typescript and colour pencils on paper
50 × 21
Archive of Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova, Moscow

13.
Argus journal, St. Petersburg, 1913, No. 12, pp. 114–115
M. Larionov and I. Zdanevich “Why We Paint Ourselves: A Futurist Manifesto.”
Letterpress on paper
Private collection

14.
LEF magazine, Moscow, 1923, No. 1, pp. 1, 8, 10
Articles “What is LEF fighting for?,” “Whom is LEF biting into?,” “Whom is LEF warning?”
Letterpress on paper
Private collection

15.
Valentin Serov
Artists Sergey Shablavin, Igor Shelkovsky, Rimma Gerlovina, Ivan Chuikov, Leonid Sokov, Valeriy Gerlovin, and Alexander Yulikov at an exhibition in Leonid Sokov’s workshop (7 Bolshoy Sukharevsky Lane) as part of the *Spring Apartment Exhibitions*. May 1976
Black and white film negative
Valentin Serov Archive, Moscow

16.
Boris Orlov
Group Portrait with Ribbons. 1987
Bronze, enamel
45 × 36 × 16
Prometheus Art Foundation, Moscow

17.
Ivan Chuikov
Window VII. 1975
Wood, orgalite, enamel
110 × 80 × 8.5
AZ Museum, Moscow
Published in the *A–Ya* Journal, 1979, No. 2, p. 15

18.
Ivan Chuikov
Panorama 2. 1976
Wood, orgalite, enamel
43 × 64.5 × 64.5
State Tretyakov Gallery, Moscow
Inv. HT O-117

19.
Igor Makarevich
Valeriy Gerlovin with his works from 1972–1976 in a Moscow flat. 1976
Colour photo on photographic paper
Archive of Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin, Moscow

20.
Unknown photographer
Rimma Gerlovina with her work in a Moscow flat. 1976
Black and white photo on photographic paper
Archive of Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin, Moscow

21, 22.
Francisco Infante
Artifacts from the cycle *Life of the Triangle*. 1977
Colour photo on photographic paper
50 × 50 (each)
Infante Family Archive, Moscow
Illustration No. 21 was published in the *A–Ya* Journal, 1979, No. 1, p. 38

23.
Nonna Goryunova
Francisco Infante shooting photographs of artifacts from the cycle *Foci of Curved Space* on Lake Senezh. 1979
Digital copy from author’s negative
Infante Family Archive, Moscow

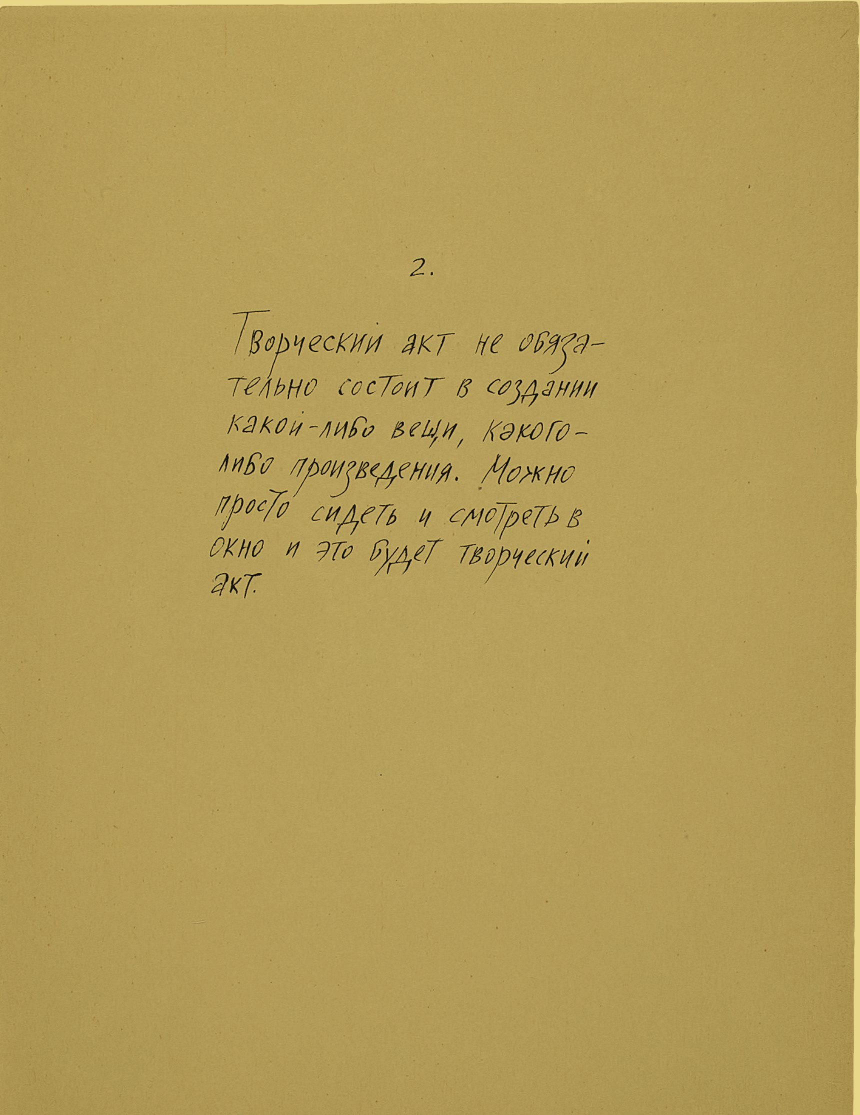
24.
Letter from Alexander Ney to Igor Shelkovsky. October 2, 1996
Pen, colour pencil, and felt-tip pen on paper (form)
21.2 × 27.9
Archive of the *A–Ya* Journal. Correspondence of Igor Shelkovsky
Archive of the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow
AYa-1996-D21926

25.
Alexander Kosolapov
Caviar — LEF. 1982
Alexander Rodchenko’s photomontage *Caricature of Osip Brik* (1924) is quoted
Black and white photo on photographic paper
70 × 100
Courtesy of the author

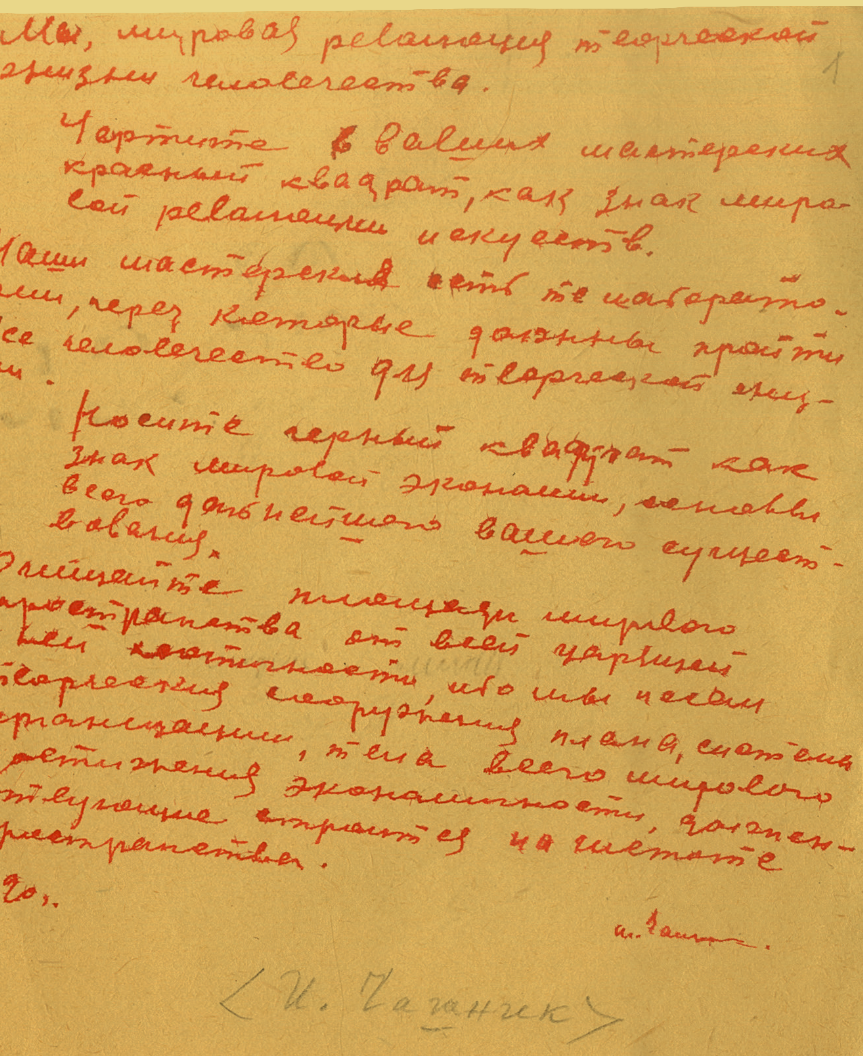
26, 27.
Mikhail Chernyshov
Doubling. 1977
Gouache on cardboard
45 × 54 (each work)
AZ Museum, Moscow

28, 29.
Viktor Pivovarov
Sheets from the album *Rectangle that Strives to Become a Circle*. 1981–1982
Pen and ink on paper
21 × 16 (each)
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
Inv. P-20825
Inv. P-20826

30.
Viktor Pivovarov
Sheet from the album *Face*. 1975
Graphite pencil on paper
32.7 × 24.7
Donated by Viktor Pivovarov in 2010
State Tretyakov Gallery, Moscow
Inv. HT ГФ-234/1–20



В оформлении обложки
использованы иллюстрации
№ 10, 15, 16, 24, 25, 29 из тетради № 3



Мы, мировая революция творческой
жизни человечества.

Чертите в ваших мастерских
красный квадрат, как знак миро-
вой революции искусств.

Наши мастерские есть те лаборато-
рии, через которые должны пройти
все человечество для творческого изу-
[illegible].

Носите черный квадрат как
знак мировой экономии, основы
всего дальнейшего вашего существ-
вования.

Очищайте площади мирового
пространства от всей чарующей
[illegible] плотности,
творческих сооружений, ибо мы несем
организации, плана, системы
достижения, тела всего мирового
[illegible] экономичности, [illegible]
[illegible] строится на [illegible]
пространства.

[illegible]

И. Чашник

<И. Чашник>



УДК 7.036
ББК 85.03(2)6

Р17 **Разговоры на бумаге. О наследии русского авангарда и о неофициальном искусстве 1970–1980-х на страницах журнала «А–Я»** : в семи тетрадях. — Москва: Центр «Зотов»; Музей AZ, 2025.
№ 3 : **Право слова: текст художника.** — 28 с. : ил.

ISBN 978-5-6050376-3-7

АНО «Центр Зотов конструктивное пространство»
Москва, Ходынская улица, д. 2, стр. 1
+7 (800) 350-86-20
e-mail: info@centrezotov.ru
www.centrezotov.ru

Подписано в печать 30.09.2025
Формат 60 × 90/8
Тираж 500 экз.
Заказ № 41538

Отпечатано: Бюро Уникальных Книг
Москва, Староалексеевская улица, 5
www.b-u-k.ru
+7 (495) 81-86-256





ISBN 978-5-6050376-3-7
9 785605 037637 >